FILM

SYLVA KOSCINA

• NR 32 (1235) • ROK XXVII • 6 SIERPNIA 1972 • CENA 3 ZŁ •

„Zabijcie czarną owcę" Jerzego Passendorfera

Scena z filmu „Nie lubię poniedziałku"

Film polski na świecie

● **Na XX MFF w San Sebastian (10—19 lipca) film Jerzego Passendorfera „Zabijcie czarną owcę" zdobył nagrodę OCIC (Międzynarodowej Organizacji Katolickiego Filmu).**

● **Komedia „Nie lubię poniedziałku" Tadeusza Chmielewskiego otrzymała wyróżnienie na tegorocznym Robotniczym Festiwalu Filmowym w Czechosłowacji.**

● **Na Międzynarodowym Festiwalu Filmowym w Ottawie (21 lipca — 3 sierpnia) przedstawiliśmy „Krajobraz po bitwie" Andrzeja Wajdy, „Trzecią część nocy" Andrzeja Żuławskiego i „Za ścianą" Krzysztofa Zanussiego.**

● **W czasie Olimpiady w Monachium (1 sierpnia — 10 września) w wiosce olimpijskiej pokażemy „Polowanie na muchy" Andrzeja Wajdy, „Życie rodzinne" Krzysztofa Zanussiego, „Bieg" Bohdana Kosińskiego i „Finn" Sergiusza Sprudina.**

Projekty i realizacje

● Skierowano do realizacji scenariusz **„Zazdrości i medycyny"**. Film będzie realizowany na barwnej taśmie Eastmancolor. Reżyseruje Janusz Morgenstern, operatorem jest Wiesław Zdort, kierownikiem produkcji Tadeusz Drewno. Zdjęcia rozpoczną się w połowie września (zespół TOR).

● Do Warszawy powróciła z Francji ekipa filmu **„Wielka miłość Balzaka"**. Od 27 czerwca do 10 lipca kręcono zdjęcia w Paryżu, okolicach Tours i w Alpach. W połowie sierpnia film będzie zmontowany, a reżyser Wojciech Solarz przystąpi do pracy nad udźwiękowieniem wersji francuskiej i polskiej (zespół ILUZJON).

● We Wrocławskiej Wytwórni Filmów Fabularnych powstaje film **„Fortuna"**, według powieści Andrzeja Struga **„Kariera kasjera Śpiewankiewicza"**. Reżyseruje Helena Amiradżibi-Stawińska. Akcja rozgrywa się w Warszawie w 1924 roku, w okresie powojennej inflacji. Bohaterem jest kasjer, wplątany w machinacje finansowe dyrekcji banku. W roli głównej — Józef Nalberczak. Zdjęcia rozpoczną się 12 sierpnia.

KRÓTKI METRAŻ

● W WYTWÓRNI FILMOWEJ „CZOŁÓWKA" trwają prace nad filmem **„Civitas Ceden"**, który upamiętni tysięczną rocznicę bitwy stoczonej pod Cedynią przez wojska Mieszka I. Realizatorem filmu jest Marian Duszyński.

Zygmunt Adamski („Leśni", „Steny pod jodłami") poświęca swój najnowszy film **„Z życiorysu majora Ryszarda"** — pułkownikowi Bolesławowi Kowalskiemu, działaczowi PPR i jednemu z pierwszych dowódców GL i AL w Warszawie.

W barwnej impresji **„Jest Warszawa"** Wojciech Słowikowski przypomina rewolucyjne i postępowe tradycje walk toczonych w stolicy, ukazuje trud jej mieszkańców przy wznoszeniu nowej Warszawy.

Tydzień w filmie

● **Centrala Filmów Oświatowych „Filmos" obchodzi 15-lecie swojej działalności. Placówka ta dysponuje obecnie stu wypożyczalniami filmów o tematyce dydaktycznej. Bogaty zestaw filmów przygotowany jest dla szkolnictwa podstawowego, średniego i zawodowego. Rocznie „Filmos" wprowadza na ekrany około 50 nowych tytułów. W 1975 roku liczba ta wzrośnie do 100, przy czym większość stanowić będą filmy barwne. „Filmos" współpracuje z wieloma wytwórniami krajowymi („Czołówka", WFD, TELE-AR, WFO) i zagranicznymi („Encyclopaedia Britanica Films" z USA, „Defa" i Seifert-Film z NRD, CAIC z Kuby i in.). Rocznie filmy rozpowszechniane przez „Filmos" ogląda około 100 milionów widzów.**

● **Zarząd Wojewódzki ZMS w Poznaniu ogłasza turniej wiedzy o filmie. Półfinały i finały powiatowe i dzielnicowe odbędą się w listopadzie i grudniu br., eliminacje wojewódzkie w lutym 1973 roku. Ogólnopolski finał transmitowany będzie przez TV. Wśród wielu nagród przewidziane są dwa wyjazdy na Międzynarodowy Festiwal Filmowy do Moskwy i udział w polskim Międzynarodowym Festiwalu Filmów Krótkometrażowych w Krakowie. Informacji udziela sekretariat turnieju w Pałacu Kultury w Poznaniu oraz zarządy dzielnicowe ZMS.**

● **Telewizja Polska prezentuje cykl filmów poświęconych twórczości Andrzeja Wajdy. Wyświetlono już „Pokolenie" i „Kanał", następne pozycje cyklu to „Popiół i diament", „Niewinni czarodzieje" i „Lotna".**

● **Z okazji 18 rocznicy porozumień genewskich odbył się w ambasadzie Demokratycznej Republiki Wietnamu w Warszawie pokaz filmów dokumentalnych produkcji wietnamskiej, ukazujących skutki bombardowań amerykańskich i działanie różnych rodzajów bomb stosowanych w nalotach.**

Reż. Wojciech Solarz, Beata Tyszkiewicz i Pierre Meyrand na planie filmu „Wielka miłość Balzaka"

Tematy dnia

PO TRZYDZIESTU LATACH

Jacek Prosiński ukończył wydział operatorski Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej i Filmowej w 1969 roku i rozpoczął pracę w Wytwórni Filmowej „Czołówka". Jest autorem zdjęć do filmów: „Martwa natura", „Krzyż Virtuti Militari", „Zamek Królewski", „Skarby Jasnej Góry" (wespół z Sergiuszem Sprudinem). Jest operatorem serialu telewizyjnego Wojciecha Marczewskiego „Odejścia, powroty". Niedawno powrócił z Jugosławii, gdzie w okolicach Postojnej powstawał polsko-jugosłowiański film „Tomo". Pytamy o wrażenia.

— *Praca była bardzo ciężka. Pracowaliśmy po 12—14 godzin dziennie w jaskiniach, gdzie temperatura nie przekraczająca 8 stopni i straszliwa wilgotność powietrza okazały się po trzech dniach torturą. Łącznie kręciliśmy przez cztery tygodnie w górach Jugosławii i w Alpach. Przywieźliśmy około 4500 metrów taśmy, z czego po zmontowaniu ma powstać film o długości 500 metrów.*

— O czym opowiada film?

— *Akcja rozgrywa się w 1972 roku. Wielka autostrada, zatłoczona nowoczesnymi samochodami. W tłumie turystów spotykają się przypadkowo uczestnicy walk w tym rejonie w 1943 roku. Tu, w Postojnej, wraz z Jugosłowianami walczył Polak — Tomo Sadowski. Akcja bojowa miała na celu wysadzenie 20 wagonów benzyny, zmagazynowanej przez Niemców w grotach. Film jest próbą rekonstrukcji wydarzeń sprzed niespełna trzydziestu lat. Bohaterowie przebywają tę samą trasę, wspominają, dyskutują. Ich wspomnienia różnią się; to co mówią w filmie, jest wypadkową tych wspomnień.*

— A zatem film jest inscenizowany...

— *Film jest realizowany techniką fabularno-dokumentalną, choć w zasadzie ma charakter dokumentu, odtwarzającego wydarzenia II wojny światowej. Inscenizacja była w pewnych scenach konieczna, staraliśmy się jednak prowokować bohaterów do dyskusji, pozostawiając im swobodę wypowiedzi.*

— W jakiej wersji film ukaże się na ekranach?

— *Aktorzy są Słoweńcami, mówią językiem słoweńskim, zaś na terenie Jugosławii przeważa serbo-chorwacki, taką też wersję językową należałoby stworzyć dla widzów tego kraju. Oprócz tego konieczna jest wersja polska, gdyż film powstaje we współprodukcji.*

— W jaki sposób zaprezentowana jest w filmie postać głównego bohatera?

— *Tomo Sadowski w filmie nie występuje, ale jego imię przewija się ciągle w rozmowach towarzyszy. W miarę rozwoju akcji postać ta nabiera coraz więcej konkretnych cech, choć jest do końca nieobecna.*

— Czy w filmie wystąpią Niemcy?

— *Nie, będą obecni tylko w domyśle i rozmowach uczestników walk.*

— Czy do filmu wprowadzono jakieś wątki sensacyjne?

— *Kulminacyjną sceną jest podpalanie zbiorników benzyny. Ponieważ lont zamókł, jeden z dywersantów podpala benzynę zapałką, stojąc w kałuży. Sądzi, że to woda kapiąca ze ścian jaskini, okazuje się jednak, że stoi na rozlanej benzynie.*

— Jakie mieli panowie trudności techniczne?

— *Podstawową trudnością były złe warunki oświetleniowe. Przy scenach realizowanych w grotach światłomierz okazywał się nieprzydatny, trzeba było polegać na własnym wyczuciu i doświadczeniu. Trudność sprawiało też posługiwanie się mało operatywną kamerą 35 mm. Taśmy wywoływane były w Belgradzie, od którego dzieliło nas 650 kilometrów.*

Rozmawiała: kan

OPOWIEŚCI KANTERBERYJSKIE

Pier Paolo Pasolini znaczną część swego filmowego dzieła poświęcił wskrzeszaniu prastarych mitów i legend ludzkości. Nie bardzo rozumiem, jak w twórczości artystycznej stosuje on (jeśli stosuje?) swe wysublimowane teorie semiologiczne, które wygłasza na uczonych kongresach. Ale w jego stosunku do przeszłości widać zdecydowanie i konsekwencję.

Przeszłość, zdaniem reżysera, jest jakby pasjonującą księgą, ale napisaną w języku obcym. Nasza tradycja kulturalna wpaja nam od wieków, że przeczytać tę księgę można tylko nauczywszy się jej języka. Tymczasem Pasolini sądzi, że istnieje droga daleko naturalniejsza — należy po prostu przetłumaczyć księgę na język współczesny.

W tym sensie Cacoyannis, filmując „Elektrę" w stylu podniosło-monumentalnym, pełnym majestatycznego piękna, oczyszczonym z wszelkiej rodzajowości, skopiował tylko język oryginału. Zapewne, umiejętnie ubrał tekst w obrazy, ale są to ciągle obrazy „w stylu Eurypidesowym". Istnieje jednak alternatywa: albo o waśniach Atrydów zrobić film „jakby go zrobił Eurypides", albo film „jak też to mogło wyglądać naprawdę".

Pasolini stara się przeszłość przetłumaczyć. Stąd w „Królu Edypie", „Medei", „Ewangelii według św. Mateusza" ci greccy królowie nad dziesięcioma chałupami i stadem kóz, stąd Madonna z twarzą zmęczonej chłopki, stąd muzyka z dzisiejszego folkloru kaukaskiego czy marokańskiego, bo duchem podobniejsza do dawnej, niżby to sprawić mogły uczone rekonstrukcje.

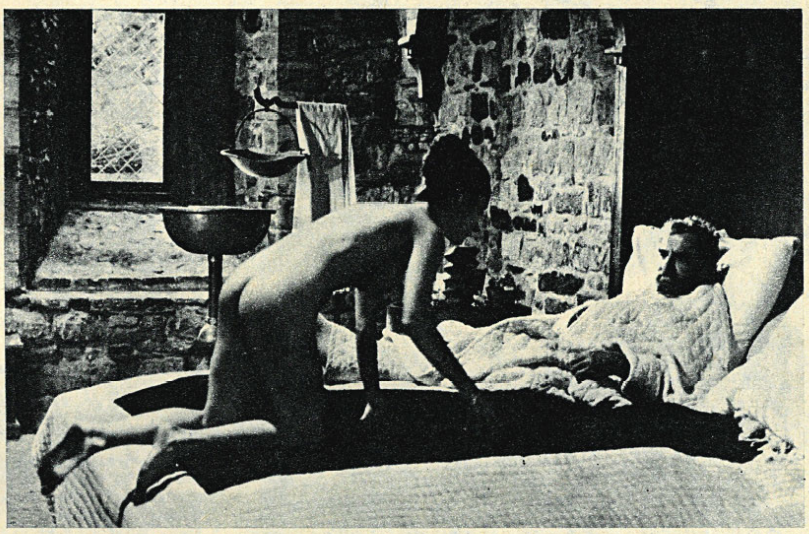
Tę samą wolę „przetłumaczenia" znajdujemy w średniowiecznych adaptacjach Pasoliniego — w „Dekameronie" i w „Opowieściach kanterberyjskich", nagrodzonych I nagrodą na ostatnim Berlinale (a nie inaczej będzie zapewne w trzecim skrzydle tryptyku, zapowiedzianych już „Baśniach z tysiąca i jednej nocy"). Ta „tłumaczeniowa" interpretacja zamiarów twórczych reżysera więcej w każdym razie wyjaśnia niż domniemanie, że mistrz postanowił sobie poświntuszyć, szlusując do modnej „sex-fali".

Łapczywie sięgnął Pasolini po opowieści Geoffreya Chaucera. Ten angielski naśladowca Boccaccia umożliwił reżyserowi zastosowanie podobnych zabiegów adaptacyjnych, co w przypadku „Dekamerona" (nb. za ten film, oryginalniejszy i lepiej skomponowany, otrzymał Pasolini przed rokiem na tym samym Berlinale dopiero drugą nagrodę; uporczywość popłaca!).

Z dwudziestu jeden opowieści pobożnych i mniej pobożnych pielgrzymów do grobu św. Tomasza w Canterbury wybrał filmowiec siedem historii, tworzących bardziej zamknięte całości fabularne i nie uciekających się do egzotyki, ani utopii. Przejścia i powiązania wykonał również z Chaucerowskiej materii, czasem rozwijając jedną tylko sytuację, czy jedną replikę, zwykle soczystą. Mimo to, dramaturgicznie rzecz się sypie, bardziej jeszcze niż w „Dekameronie".

Co chwila napotykamy się na pokaźnych rozmiarów obscena, pokazane bez osłonek tam, gdzie dawniej nie śmiano ich nawet sugerować. Jest w tym z pewnością wiele przekornej prawdy ukrywanej dotąd przez hipokryzję, bynajmniej nie tylko filmowego autoramentu.

Dla jurności i siły witalnej swych postaci reżyser szuka natchnienia w tradycji literackiej bardziej romańskiej niż angielskiej, ale też w malarstwie rodzajowym, głównie flamandzkim (pewne sceny zdają się być ożywionymi obrazkami Teniersa czy Brouwera



Klęska pruderii
Josephine Chaplin i Hugh Griffith

Już jedno z pierwszych ujęć pokazuje nam pod światło nawę gotyckiego kościoła, w której odbywają się tłumne i skoczne tańce (a sam Pasolini, przebrany za Chaucera, przemyka wśród gawiedzi). Oto jakby pieczęć czasu wyciśnięta na całym filmie: kościół jest tu naturalnie ośrodkiem życia publicznego, ale treść tego życia odbiega daleko od liturgicznych obrzędów. Gdy jeden z bohaterów, silnie pobudzony seksualnie, zaczyna śpiewać nabożną kantyczkę — zgadza się to dokładnie z tonacją całego filmu, grubą a sprośną.

Bo reżysera interesują jedynie najbardziej pierwotne instynkty ludzkie: żądza, chciwość, zemsta. Nic więcej. W ich malowaniu nie zatrzymuje się Włoch na żadnej z granic tzw. dobrego smaku. Z Pasolinim narodziła się prawdziwa skatologia filmowa, która pomieszana z seksem raczej tłumi erotyzm niż go rozniecа.

na pograniczu karykatury, zaś finałowe Piekło z całą skromnością składa hołd Hieronymusowi Boschowi), są nawet zapożyczenia z... Chaplina!

W ten sposób przeszłość pojawia się tu w wersji łatwej do przyswojenia, codziennej, nie ukrywajmy że atrakcyjnej, więc „przetłumaczonej" na nasz użytek. Konkretność tej wizji imponuje, prawie wierzymy, że sami żyjemy 600 lat temu. Jest to prawda innego rzędu niż prawda „Bogurodzicy" i rycerzy Okrągłego Stołu. Prawda nowa, w sztuce filmowej jeszcze nie spotykana. Czy jednak cała prawda, jak zdaje się nam wmawiać Pasolini z kuglarską biegłością?

JERZY PŁAŻEWSKI

„Canterbury Tales", film produkcji angielsko-włoskiej, reż. Pier Paolo Pasolini

głosy i głosy

POTYCZKI Z CZASEM MINIONYM

Relacjonowane w prasie dyskusje podczas tegorocznego Lubuskiego Lata Filmowego oscylowały wokół problemu polskiego filmu współczesnego. Jego nikłe osiągnięcia wiązano z ustaleniem się pewnego stereotypu, hamującego ambitną twórczość artystyczną. Kazimierz Żórawski (KULTURA nr 30/72 — **„Szanse nowej optyki"**) źródeł tego stereotypu doszukuje się w przeszłości, w naszej tradycji literackiej:

„Jeśli uważnie popatrzymy na wielkie dzieła polskiej literatury, to bez wątpienia w większości z nich, jeśli nie we wszystkich, odnajdziemy wspólny element, którym jest »rozrachunkowość« (...) Taki przecież charakter ma literatura oświecenia, romantyzmu, pozytywizmu, modernizmu, i tak samo jest z literaturą powojenną. Rozrachunkiem z przeszłością są »Dziady« i »Pan Tadeusz«, »Nieboska komedia« i »Kordian«. Rozrachunkowa jest twórczość autora »Popiołów« i Henryka Sienkiewicza, będąca wspaniałym przykładem artystycznego patrzenia na przeszłość. Dotyczy to także autorki »Nad Niemnem« i innych pisarzy tamtego pokolenia. Dramaty Stanisława Wyspiańskiego są również potyczkami z czasem minionym. Nie inaczej ma się rzecz z twórczością współczesną. Pozycje, które trwale zapisały się w historii literatury, są patrzeniem w przeszłość".

Można tu zgłosić nawiasowo pewne wątpliwości — rozrachunkową krytyk nazywa nawet twórczość autora „Trylogii", piszącego, jak wiadomo, dla pokrzepienia serc, a twórcę „Wesela" uważa jedynie tylko za piewcę przeszłości — zgodzić się jednak wypadnie z dalszymi wywodami:

„Polityczna sytuacja Polski przez wiele wieków nie sprzyjała twórczości poświęconej tematom współczesnym, a czasem zupełnie je wykluczała. Pisarze musieli więc tworzyć dzieła-kamuflaże, w których aktualność tematu ukryta była pod powłoczką historycznych realiów. Stąd również wzrastające zainteresowanie dla przeszłości, która z jednej strony była wspomnieniem czasu świetności, z drugiej zaś dawała możliwość poszukiwania przyczyn dziejących się współcześnie niepowodzeń narodowych. Tak przez wiele setek lat formował się specyficznie polski sposób myślenia — narodowy schemat".

Zdaniem Żórawskiego „szkoła polska", szczytowy okres filmu polskiego, przyjęła ten narodowy schemat. Po jej, jak pisze, upadku, gdy nie zostawiła **„w swe miejsce nic, co mogłoby być początkiem nowego kina"**, powstał impas. Krytyk twierdzi, że **„od czasu do czasu próbuje się nawiązać trudny dialog ze współczesnością"** i jako przykłady wymienia „Sublokatora" Majewskiego, oba filmy Zanussiego, ostatnie filmy Wajdy i czekające na premiery — „Ocalenie" Żebrowskiego oraz „Trzeba zabić tę miłość" Morgensterna.

„Szansa — zapewnia w zakończeniu — istnieje mimo ograniczenia narzuconego przez ukształtowaną historycznie tradycję. Aby jednak szansa mogła zaowocować, trzeba sobie zdać sprawę z istnienia tradycji, której przeskoczyć się nie da, której pokonywać nie należy, można w niej bowiem znaleźć elementy nośne także w filmie współczesnym pod warunkiem, że zdobędziemy się na to, by spojrzeć na nią — jak mówią filmowcy — »przy użyciu innej optyki«".

•

Tymczasem MAGAZYN FILMOWY (nr 29/72) opublikował listę 27 nowych filmów polskich wyświetlanych w okresie od 1 kwietnia 1971 do 31 marca 1972 w kolejności osiągniętej frekwencji. Na siedmiu pierwszych miejscach znalazły się filmy, które zdobyły więcej niż milion widzów: „Nie lubię poniedziałku" — 1.625 tys., „Agent nr 1" — 1.268 tys., „Dzięcioł" — 1.253 tys., „Motodrama" — 1.246 tys., „Perła w koronie" — 1.055 tys., „Pierścień księżnej Anny" — 1.036 tys., „Kto wierzy w bociany" — 1.013 tys.

Bardzo utrudzi się ten, kto zechce w tych filmach doszukać się trudnego dialogu ze współczesnością albo odbicia historycznie ukształtowanej tradycji, obojętnie — w dawnej czy nowej optyce.

KAPPA

Ułożyć górę trupów
„Tylko dla orłów"

„RYCERZ TEOBALD ZAMEK MIAŁ NA NIEBOTYCZNEJ GÓRZE..."

ZBIGNIEW HOFFMAN

Nie wiem, skąd się to wzięło, ale kiedy wychodziłem z kina „Relax" po obejrzeniu „Tylko dla orłów", ta utrwalona w zakamarkach pamięci i dawno zapomniana pierwsza strofa przeczytanej niegdyś ballady, poczęła natarczywie wystukiwać swój rytm. Może dlatego, że przestrzeń filmową wielu sekwencji tego widowiska wypełniał zamek „na niebotycznej górze"? Ale jeśli tak, to był to chyba sygnał do poszukiwania czegoś innego, leżącego dużo głębiej w warstwach świadomości, a może podświadomości, niż e m o c j e dostarczone przez dopiero co obejrzany film?

„Tylko dla orłów", jak przystało solidnie skrojonej galanterii filmowej typu wojenno - przygodowego, zawiera wszystkie podstawowe ingrediencje tego gatunku, podane w mocnych dawkach. Bohaterowie są sterylnie „czyści"; nie zaprząta ich żadna inna sprawa poza otrzymanym zadaniem bojowym. Kiedy wzięli na siebie trud jego wykonania, wiedzieli, że ich szansa jest prawie zerowa. Odwaga, determinacja i sprawność działania nie wymagają jednak żadnych amplifikatorów — umieszczanych zwykle w filmach wojenno-przygodowych naszej proweniencji na wyższych piętrach świadomości bohaterów — dla zapewnienia niezawodności ich postaw i zachowań. Ani słowo, ani obraz nie świadczą w tym filmie, by obu głównym postaciom potrzebne było to, co ma charakter moralno-politycznych wyświęceń. Wiedzą, że muszą ułożyć górę trupów, aby wykonać zadanie. I rzeczywiście góra trupów rośnie za nimi w miarę jak rozwija się akcja. A jest ona wartka, jednowątkowa, widz śledzi jej przebieg z zapartym oddechem, tak pochłonięty, że zapomina włączyć aparat oddzielający to, co sensowne od tego, co jest tylko mitotwórczą banialuką. I ja wyłączyłem swe czujniki, kiedy — wstrzymując oddech — śledziłem na ekranie niewiarygodne cuda tam pokazywane i bezwiednie zaciskałem kciuki na intencję powodzenia sprawy załatwianej przez obu bohaterów. Ale nie odczuwam, mimo wszystko, żadnej skruchy z tego powodu, bo film „Tylko dla orłów" ma dramaturgię średniowiecznej ballady lub starszych jeszcze epickich klechd, tyle tylko że w dekoracjach i kostiumach drugiej wojny światowej. Miejsce legendarnego orła, który przenosił średniowiecznych bohaterów do zamku na

NA TROPIE ZBRODNI

Morderca jest znany od samego początku. Nie znane są tylko motywy jego postępowania i sposób, w jaki zostanie zdemaskowany. Oficer śledczy, porucznik Zeman, działa energicznie, ale bez widocznego rezultatu. Nici intrygi wciąż wymykają mu się z rąk. Liczba podejrzanych wzrasta, każdy ma jednak jakieś alibi. Pierwsza część filmu „Wiem, że jesteś mordercą" skrupulatnie odtwarza kolejne etapy śledztwa. Zeman bezskutecznie usiłuje połączyć ze sobą sprzeczne zeznania podejrzanych.

Jednocześnie, przez cały czas obserwujemy działanie mordercy. Jest to chłopak impul-

JANUSZ SKWARA

sywny, gwałtowny. W dzieciństwie przeżył ciężkie zapalenie opon mózgowych, które pozostawiło ślad na jego psychice. Jest to na pozór chłopak inteligentny, jednakże o niesłychanie rozwiniętym instynkcie zazdrości i agresywności. Każda sytuacja, rozwijająca się nie po jego myśli, powoduje niekontrolowane reakcje, które w końcu prowadzą do zbrodni. Opis zachowania mordercy jest, podobnie jak przebieg śledztwa, skrupulatny i wiarygodny. Obie akcje toczą się równolegle, jakby zupełnie niezależnie od siebie; dopiero pod koniec filmu zaczynają się wzajemnie zazębiać. Zanim jednak nastąpi finałowe rozwiązanie, reżyser uświadomi nam dość nieoczekiwane okoliczności towarzyszące zbrodni.

Morderca nigdy nie działa w osamotnieniu. Jest wypadkową określonych sytuacji moralnych i obyczajowych. Styka się z wieloma ludźmi, którzy — bezpośrednio lub pośrednio — są współwinowajcami. Gdyby choroba psychiczna chłopca była wcześniej leczona, nie doszłoby zapewne do zbrodni. Winę ponosi tu więc przede wszystkim ojciec, spoglądający przez palce na zachowanie syna. W imię źle pojętej troski rodzicielskiej broni go przed organami bezpieczeństwa już po dokonanym zabójstwie, nie zaś wtedy, kiedy można było uniknąć tragedii.

Gorsi są jednak współwinowajcy, działający świadomie i zorganizowanie. Wykorzystując naiwność przestępcy, potrafią go pchnąć w każdym kierunku. Dzięki ich sprytnym machinacjom morderca staje się narzędziem zbrodni, skutecznie sterowanym według pewnych określonych zaleceń. Wykonawca zbrodni staje się ofiarą osoby bardziej przebiegłej i perfidnej.

Film Petra Schulhoffa najciekawszy jest wtedy, gdy porzuca konwencjonalne szczegóły skrupulatnie prowadzonego śledztwa i zajmuje się ludzką psychiką. Otrzymujemy wówczas studium narastania zbrodni. Tym bardziej przerażającej, że wynikającej z pobudek egoistycznie pojmowanego szczęścia ludzi normalnych, cieszących się uznaniem otoczenia.

„Wiem, że jesteś mordercą" (Czechosłowacja), reż. Petr Schulhoff

Wykorzystać naiwność przestępcy

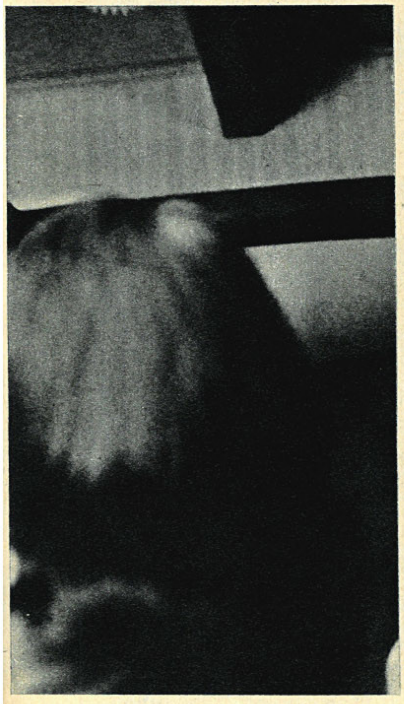
„niebotycznej górze", zajmuje wagonik kolejki linowej, miecze zastąpiły pistolety automatyczne, ale nasi rycerze bez skazy wykonują swe zadanie nie gorzej od swych starszych kolegów, okutych w żelazne blachy. Jak w owych balladach i klechdach, fabuła filmu rysuje się lekkim konturem, jakby dla podkreślenia, że niezbędna jest jedynie dla wprowadzenia nastroju napięcia i tajemniczości, aby główną uwagę skupić na ujęciach ukazujących walkę i trudną drogę do ostatecznego sukcesu.

Toteż twórcy filmu, a przede wszystkim jego scenarzysta Alister Maclean (znany u nas jako autor powieści „Działa Navarony" i jej filmowej wersji), położyli główny nacisk nie na treść, lecz na s y t u a c j e. A przyznać trzeba, że udało się im znakomicie naładować film efektownymi scenami, fotografowanymi z rzemieślniczą sprawnością. Sugestywność obrazu filmowego jest na dodatek umiejętnie podbudowana powtarzającym się rytmicznym motywem muzycznym, dopierającym — dzięki stereofonii — ze wszystkich stron do osaczonego widza, ogłuszonego strzałami i wybuchami granatów.

Efekty widowiskowe filmu wzbudzają uzasadnione zainteresowanie realnością przedstawianych obrazów. Misja majora Smitha i jej skomplikowane koleje to oczywiście fikcja literacka, lecz historia ostatniej wojny dokazała, że zdarzały się sytuacje znacznie bardziej niewiarygodne. Wiele z nich dotarło do nas w formie powieści lub filmów, przyjmowanych zawsze z ciekawością. I ten film ogląda się z zainteresowaniem, choć strach bierze na myśl o spotkaniu z jego bohaterami w zwykłym, nie wojennym życiu.

ZDZISŁAW HOFFMAN

„Tylko dla orłów" (Wielka Brytania), reż. Brian G. Hutton



„Wiem, że jesteś mordercą"

Zawyć i chwycić za łom
„Nareszcie poniedziałek"

STYL: UNIK

„Nareszcie poniedziałek" jest jedną z tych opowieści, które nazywa się życiowymi, gdyż właśnie życiowość, to znaczy umiejętność obserwacji codziennego banału, decyduje o sile filmu. Ale decyduje także o jego nudzącej nędzy. Mówiąc inaczej, „Nareszcie poniedziałek" to utwór wyrosły, aż do samozatraty, z konfliktu między chęcią wykrzyczenia całej prawdy a konwencjonalnie-filmowym sposobem przedstawienia drogi, która ten krzyk uzasadni. Konwencja zwycięża: film nuży, irytuje, nawet tam, gdzie powinien cieszyć; jest nieznośnie znajomy. Mogliby go równie dobrze wyprodukować Czesi, Bułgarzy, Jugosłowianie albo wreszcie któryś z naszych młodych, a dobrze się zapowiadających.

Czy mogło być inaczej? Bohater — podniecony wizją wymarzonej wolności od wrzasku podoficerów, specyficznego zapachu żołnierskiej sypialni, samotności przewidzianej przez tomy regulaminów, wysłuchawszy oficjalnego pożegnania, czytanego z kartki: *„wytrwale podnosząc na coraz wyższy poziom swe umiejętności, szczytnie spełniając swój obowiązek zmężnieliście i nauczyliście się życia"* — odchodzi radosny do cywila. Nauczony życia i mężny, powracając do życia prawdziwego, którego nie sposób się nauczyć, do rozsypanej codzienności — bohater stwierdza, że dawna dziewczyna odeszła z kimś innym, że mit Jedynej i Wyśnionej jest kłamstwem skonstruowanym przez jakąś oszalałą staruszkę, że są kłopoty z mieszkaniem, w łóżku wyleguje się sublokator, który na dodatek bezczelnie korzysta z pozostawionej przez niego odzieży, że nie ma pracy, albo może ją mieć dopiero po trzymiesięcznym przeszkoleniu, że brak pieniędzy, i w ogóle jest bardzo źle. Doprowadzony do tej sytuacji — bohater powinien, zgodnie z życiowymi zasadami prawdopodobieństwa, zawyć i z nienawiści do świata chwycić za łom lub chociaż okazać zniecierpliwienie. Nawet jeśli od urodzenia jest człowiekiem łagodnym i nieskorym do bijatyki. Tym bardziej że twórcy filmu wiernie towarzyszą wszelkim poczynaniom młodego rezerwisty, patrzą na świat jego oczyma, odrzucając możliwości takiej narracji, w której między świadomością bohatera a punktem widzenia kamery (lub widza) zarysowałby się jakikolwiek dystans.

Ale do czasu! Bo w chwili, gdy bohater winien konsekwentnie chwycić za łom, ogłosić wściekłość i bunt, a reżyser stworzyć nową wersję „Pały ze sprawowania" lub „Jeżeli..." — staje się cud. Nie wiadomo skąd i dlaczego pojawia się przyrzeczenie szansy, jest także (znów cud) dziewczyna z wzruszająco odstającymi uszami. Życie jest piękne.

Cudu można było się spodziewać: był koniecznym produktem poetyki uprawianej przez reżysera węgierskiego. Te smakowite epizody, znane z nowofalowej produkcji Francuzów: nudząca się kasjerka, niezręczny kelner, śmieszny w swej naturalności oficer. Ta cała niekłamana prawda przeciętnej ulicy, obfotografowana przy użyciu

MICHAŁ KOMAR

transfokatora! Chodzenie w tłumie, ukryta kamera. I śmieszne przekonanie, że wyjście z atelier gwarantuje ujawnienie nagiej prawdy. Nowofalowy przewrót lat sześćdziesiątych wyrósł, w pewnej mierze, z filmowo-technicznego olśnienia rzeczywistością. Okazało się, że umiejętnie fotografowane banalne, zwykłe przedmioty, nabierają nagle na ekranie cech zgoła magicznych. Stąd za cnotę zaczął uchodzić zabieg koncentrowania się na detalach i dobrze rozegranych epizodach, które wcale nie muszą sumować się w całość. W efekcie — udawany antykonwencjonalizm przeobraził się w konwencję, która musiała głosić hasło pogodzenia się ze światem. Fascynacja jednym gestem, jednym zgrabnym dialogiem, przekonanie o pokazywaniu widzowi życia prawdziwego, bo do złudzenia prawdziwe przypominającego, wszystko to zaowocowało dziesiątkami „lelouchów", bardziej lub mniej barwnych, ale uporczywie zachowawczych: koncentracja nad szczegółem przysłoniła pojęcie całości, zachwyt nad szczegółem prowadził wprost do zachwytu nad całością.

„Prawdziwa", martwa konwencja zgody, osłonięta pozorami buntu: „Nareszcie poniedziałek", jeszcze jedna „Dziura w ziemi" albo „Seksolatki", młodzi i startujący. Parę dobrych scen. Parę śmiesznych sytuacji. Spaprany dubbing. Normalka.

„Nareszcie poniedziałek" (Węgry), reż. Gábor Kenyeres

FILM JAKO WYCHOWAWCA 3

GŁOSY O ZŁYM I DOBRYM WPŁYWIE

MIKOŁAJ KOZAKIEWICZ

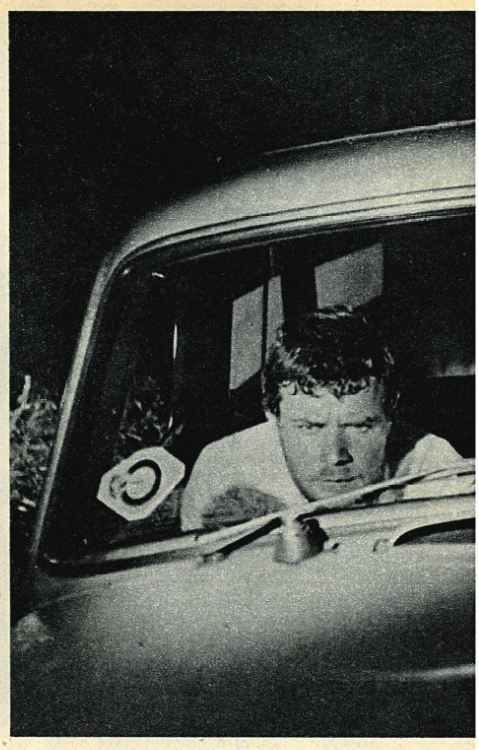
Jak film oddziałuje na świadomość widza? Co sugeruje? Jaka jest siła i trwałość tych sugestii? Dyskusja redakcyjna („Film jako wychowawca" — nr 27) była wprowadzeniem do tematu. Po wypowiedzi doc. dr. Kazimierza Żygulskiego (FILM, nr 31) dziś zabiera głos Mikołaj Kozakiewicz.

Nie jestem kinomanem, bo w końcu trudno tym mianem nazwać człowieka, który jest w kinie 5—8 razy rocznie, znam się trochę na socjologii wychowania i na pedagogice, zwłaszcza seksualnej i być może ten fakt właśnie sprawił, iż po przeczytaniu dyskusji w FILMIE postanowiłem zabrać głos — mimo swojej filmowej niekompetencji. Nie mając zbyt wiele do powiedzenia, wybieram formę krótkich głos do wypowiedzi moich znakomitych przedmówców.

NIE WZORY, LECZ DOŚWIADCZENIA

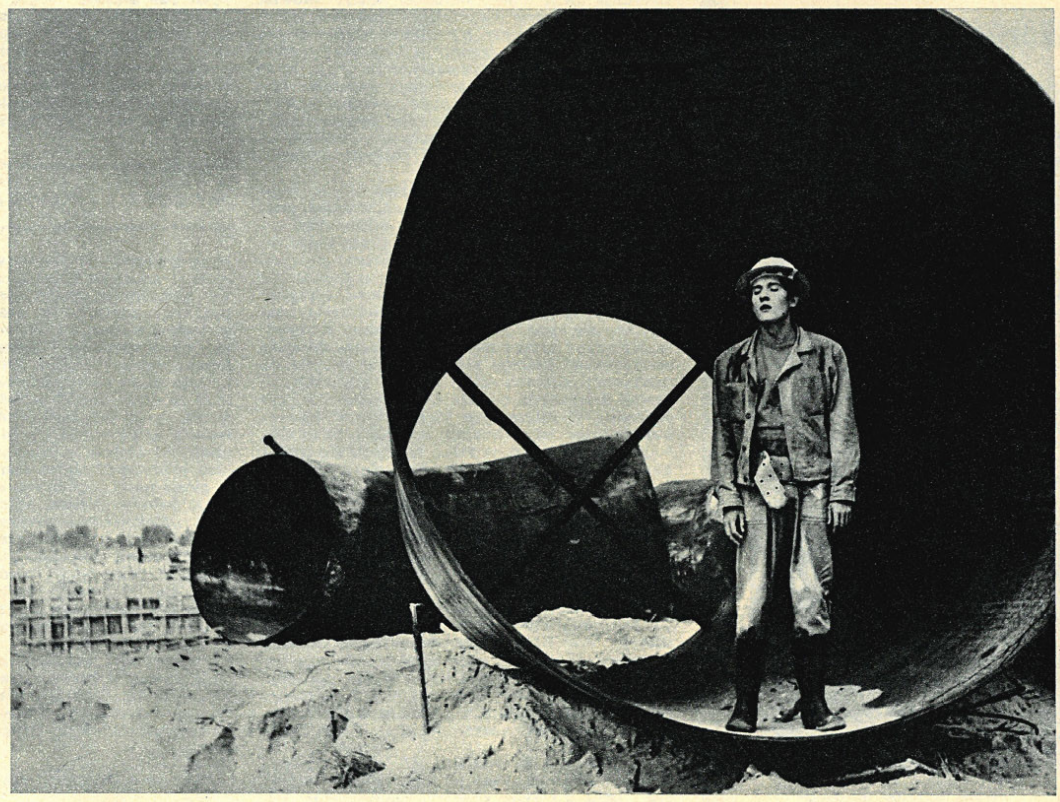
Janina Koblewska wspomina o kumulatywnym oddziaływaniu filmu na młodzież, to znaczy o tym, że na postawy młodzieży, jej opinie i przekonania, najsilniej oddziałuje nie pojedynczy film, ale cały oglądany przez nią repertuar, którego skutki wychowawcze kumulują się w psychice i rzeźbią świadomość jednostki. Zgadzam się, ale proponuję pójść krok dalej: osobowość młodych ludzi kształtuje się pod wpływem kumulatywnego oddziaływania wszystkich doświadczeń, całej biografii młodego człowieka, wśród których doświadczenia filmowe stanowią małą i wcale nie najważniejszą część składową.

Młody człowiek, żyjący w świecie pełnym podłości, nie uszlachetni się od oglądania filmów, choćby te były pełne najczystszych i najwznioślejszych wzorów. Ten błąd często popełniali i popełniają politycy, którzy — widząc w postawach i poglądach młodzieży rysy ich niepokojące — powiadają: dajmy młodzieży filmy, które zmieniałyby ich postawy, dajmy im wzory, jak należy zachowywać się i postępować, dajmy im książki, które... itd. Tymczasem film o poświęceniu dla dobra ogółu, film o zaangażowaniu zdziała niewiele lub nic zgoła, jeśli przytłaczająca większość obserwowanych przez młodzież ludzi dorosłych żyje w niezgodzie z propagowanym przez siebie wzorem. Praktyka życiowa poucza młodych, nieraz boleśnie, że prawdziwe zaangażowanie kończy się nierzadko zaszczuciem zaangażowanego, a z najwyższych premii, uznania i nagrody korzystają drobni dranie i większe kanalie. Film może umacniać i gruntować postawy, dla których już skądinąd istnieją przesłanki i warunki rozwoju, może też hamować i przeciwstawiać się zjawiskom nowym, a niepożądanym, lub starym i zakorzenionym w psychice ludzi, ale ta druga funkcja jest już bardzo ograniczona.

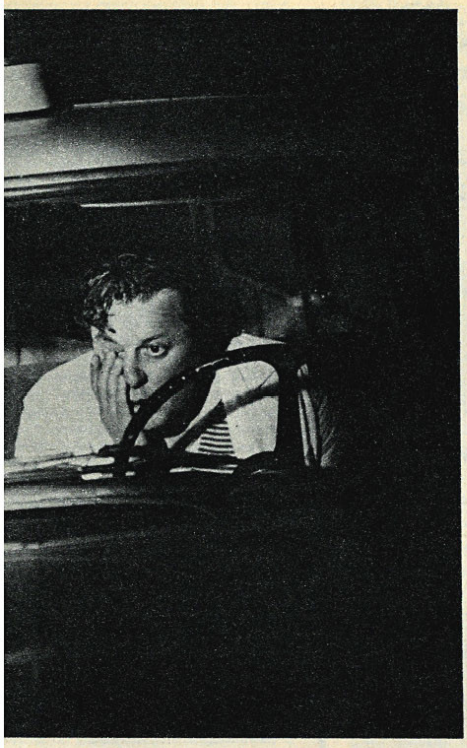


DZIEWIĘTNASTOWIECZNE OBSESJE

Krzysztof Zanussi rozumiał dobrze to ograniczenie wychowawczej roli filmu i protestował przeciw obarczaniu filmu odpowiedzialnością za słabości i błędy całego wychowania. Słusznie, tylko nie o samo wychowanie tutaj chodzi, lecz i o całą rzeczywistość społeczną, w której wychowanie się odbywa. Dobry film jest lustrem, a jeśli zagląda doń małpa, trudno oczekiwać, iż ujrzy w nim twarz apostoła. Poruszył on również sprawę rozróżniania wpływu filmu na dorosłego i niedorosłego



Dla dorosłych czy dla dzieci
„Zabijcie czarną owcę" reż. Jerzego Passendorfera



człowieka. Tej sprawie chcę poświęcić kolejną glosę, choć inaczej ustawiając problem niż Zanussi.

Chodzi mi jedynie o instytucję „metryczek wiekowych", doczepianych do filmów przez specjalną komisję rzeczoznawców. Sądzę, że za lat 50 samo istnienie takiej komisji będzie przedmiotem zdumienia naszych potomków. Ponieważ jednak żyjemy dzisiaj, a nie za lat 50, nie kpijmy z komisji, lecz zastanówmy się nad kryteriami owych metryczek. U podłoża ich leży przede wszystkim antyseksualna obsesja dziewiętnastowiecznej pedagogiki. Klucz owych metryczek można (przerysowując) przedstawić następująco: w filmie nie ma nic z „tych rzeczy" (ale poza tym strzelają się, wieszają, wbijają na pal, miażdżą czołgami itd.) — dozwolony od lat 7; w filmie jest kilka pocałunków, niezbyt namiętnych i dogłębnych — dozwolony od lat 14; w filmie jest sporo namiętnych pocałunków, ale jeszcze brak scen „łóżkowych" lub „plenerowych", wiadomo z akcji, że aktorzy „to robią", ale się tego dokładnie nie pokazuje, najwyżej aluzyjnie — dozwolony od lat 16; robią to w kadrze! widać, że ona jest goła i że on jest goły! sapią i jęczą! — dozwolony od lat 18!

Jedna z członkiń owej komisji powiedziała mi w prywatnej rozmowie: „Wie pan, dopóki nasza widownia będzie tak niekulturalna, że będzie cmokała, gwizdała w miejscach bardziej drastycznych erotycznie, tak długo będziemy musieli tak postępować". Szanowna Pani, rzecz ma się akurat odwrotnie. Nie nauczy się widowni kulturalnego odbioru erotycznych scen filmu bez uczynienia tych spraw na ekranie rzeczą normalną, tak jak normalne są one w życiu i w praktyce życiowej (także i młodzieży). Poszerzając więc myśl Zanussiego, powiedziałbym: chodzi z jednej strony o to, aby nie traktować w polityce filmowej (co wolno kręcić, a czego nie kręcić) ludzi dorosłych jak dzieci, ale chodzi także o to, aby nie traktować w polityce dystrybucyjnej (co im wolno oglądać, a czego nie wolno) młodych ludzi jak idiotów. Wielki Koltun wciąż straszy w naszej polityce kulturalnej, a choć z każdym rokiem traci grunt pod nogami, umie bronić się i broni zajadle.

PORNOGRAFIA I JEJ SKUTKI

I wreszcie kilka słów o pornografii w filmie i jej oddziaływaniu wychowawczym. Najpierw jedno stwierdzenie: **w Polsce nie było jak dotąd ani jednego filmu pornograficznego** (to dla tych czytelników FILMU, którzy nazywają pornografią każdą śmielszą scenę erotyczną w filmie artystycznym). Oczywiście, w Polsce są filmy pornograficzne, przemycone prywatnie z Zachodu, ale nimi się nie zajmujemy. To, co ludzie robią prywatnie, ich tylko obchodzi.

W Polsce miewamy tylko filmy artystyczne, czasem ze śmielszym lub pełniejszym przedstawieniem spraw erotycznych i seksualnych. Chcę jednak kilka słów napisać o wpływie „pornofilmów", bo stanowią one ekstrem tego, co Zanussi nazwał „najbardziej newralgiczną stroną filmu współczesnego: seks i przemoc". Leży przede mną raport komisji Kongresu Amerykańskiego, która w 1970 na polecenie prezydenta Nixona zbadała wpływy wychowawcze filmów pornograficznych (tych naprawdę — pornograficznych!). Autorzy raportu zebrali najpierw 36 hipotetycznych skutków pornografii, jakie różni prominentni eksperci definiowali przy różnych okazjach, po czym empirycznie sprawdzili ich zasadność. Wśród 36 hipotetycznych skutków obcowania z pornografią, 26 miało charakter skutków szkodliwych (np. szerzenie się zboczeń, upadek moralny, agresja seksualna, wzrost zapotrzebowania seksualnego, rozdrażnienie seksualne itd.), 4 skutki miały charakter neutralny: zmiana wyobrażeń, wartości i nawyków seksualnych i 6 pozytywnych (np. nieszkodliwe rozładowanie nadmiaru energii seksualnej, pomoc w kształtowaniu słabnącego popędu w małżeństwie itd.). Jedna z hipotez zakładała, iż głównym konsumentem pornografii jest młodzież w wieku dorastania (poniżej 18 lat).

Systematyczne badania prowadzone w całych Stanach Zjednoczonych nie potwierdziły większości hipotez. Tak np. wśród 2791 konsumentów pornofilmów w San Francisco — H. Nawy (1970) stwierdził 97 proc. mężczyzn, z czego znikomy odsetek liczył mniej niż 18 lat, w wieku 18—25 lat było 11 proc., w wieku 26—35 lat — 23 proc., w wieku 36—45 lat — 32 proc., w wieku 46—55 lat — 20 proc. i powyżej 55 lat — 9 proc. Tak więc pornografia jest towarem poszukiwanym głównie przez mężczyzn w wieku 36 i więcej lat (61 proc. ogółu konsumentów). Analogiczne wyniki przedstawiano w Szwecji i Danii. Generalny wniosek komisji brzmi na postawie licznych analiz badań empirycznych, których nie mogę tutaj z braku miejsca przytaczać: „*Gruntowne badania nie dały żadnej podstawy do twierdzenia, iż kontaktowanie się ludzi z przedstawionymi niedwuznacznymi sytuacjami o czysto seksualnym charakterze, stoi w jakimkolwiek związku przyczynowym z jednostkowymi lub społecznymi szkodami, jak kryminalizm, przestępczość, seksualne i nieseksualne zboczenia i dewiacje, poważne zaburzenia psychiczne (...) Kontaktowanie się z erotykami tego typu nie wykazuje żadnych szkodliwych skutków i nie wyzwala żadnych niepożądanych procesów*".

Nie napisałem tego po to, by bronić pornografii lub domagać się wprowadzenia jej na nasze ekrany. Ma ona swoje szkodliwe działanie, nie uwzględniane w rejestrze hipotez amerykańskich, gdzie za szkodę uważa się tylko pobudzanie seksualizmu (i w tym jest tradycyjna pruderia i purytanizm), nie uważa zaś za szkodę zobojętnienia seksualnego i zohydzania seksu przez jego brutalnie anatomiczno-fizjologiczne traktowanie. Napisałem te słowa po to, żeby udowodnić, jak dużo w dziedzinie seksu mitów i przesądów, które nie wytrzymują konfrontacji z empiryczną weryfikacją. Nie patrzmy więc ciągle naszym twórcom na ręce i nie ciągnijmy ich za rękaw, ilekroć w swoim filmie chcą pokazać nie pornografię, ale artystyczną prawdę o tej stronie życia człowieka współczesnego. Czy wystarczy przeprowadzić, jak chce Zanussi, Michałek i Kutz, badania naukowe na temat percepcji filmu? Chyba nie. Ostatecznie, przeczytawszy raport komisji Kongresu o nieszkodliwości pornografii, prezydent Nixon podpisał dekret wprowadzający szereg obostrzeń prawnych w kolportażu pornografii. Bo on ma władzę, więc wie lepiej.

MIKOŁAJ KOZAKIEWICZ

Wzór dla młodzieży i rzeczywistość
„Zaraza"
reż. Romana Załuskiego

Od lat siedmiu
„Czterej pancerni i pies"
reż. Konrada Nałęckiego

Mówi

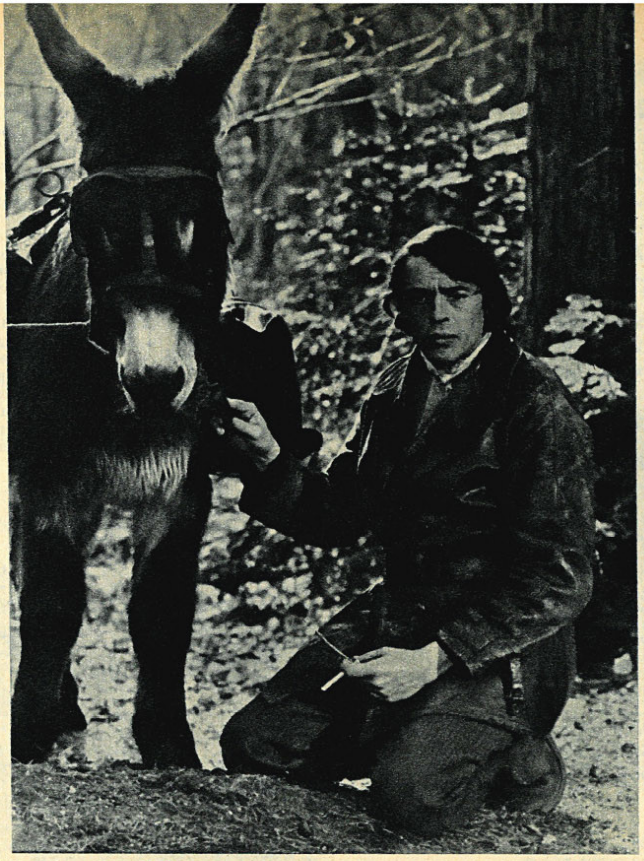
Teinosuke Kinugasa

Jest weteranem japońskiego kina. Ma lat 75. Karierę artystyczną zaczynał w zespołach teatru Kabuki, jako aktor grający role kobiet. Najgłośniejsze filmy Kinugasy, to „Wrota piekieł" (zdjęcie 1), „Biała czapla" i zrealizowany w roku 1964 (we współprodukcji z ZSRR) film dla dzieci „Mały uciekinier". Rewelacją dla historyków stało się niedawne odnalezienie kopii „Szaleństwa" — starego filmu japońskiego mistrza z roku 1926. Jest to — jak twierdzi krytyka — utwór prawdziwie awangardowy, wykorzystujący montażowe doświadczenia Eisensteina i Pudowkina, a jednocześnie głęboko japoński w swej tematyce i filozofii.

— *Dzisiaj* — mówi Kinugasa — *gusty publiczności, a szczególnie upodobania widzów japońskich uległy zmianie. Nikt już nie chodzi do kina, aby zobaczyć dzieło człowieka, który chciał się podzielić z widzami swymi przemyśleniami i emocjami. Dzisiaj wszyscy interesują się tylko plotką rozrywką. Szaleństwem stała się gra w kręgle. Moje pokolenie zamilkło. Ale mimo to chciałbym znów zrobić taki film, jak „Szaleństwo". Temat związany byłby, oczywiście, ze współczesną Japonią.*

Dla naszego dzisiejszego życia charakterystyczne jest wyrzucanie, pozbywanie się przedmiotów, tak jakby chodziło o opakowania. Na początku mego filmu zrzuciłbym więc z wysokiego budynku kamerę, która zarejestrowałaby na taśmie to wszystko, co spotka na swej drodze. Później sfilmowałbym śmietnisko i grzebiącego w nim człowieka, który odnajduje w stertach odpadków nowy parasol, czynny telewizor, lodówkę, nietknięte puszki konserw. Później pokazałbym scenę bankietu, w której uczestniczą kalekie woskowe manekiny; dyskutują one o cywilizacji istot ludzkich, wyrzucających wszystko, niszczących wszystko, sprawiających, że wiśnie nie zakwitają już na wiosnę. Manekiny oskarżałyby człowieka, inwazję samochodów, przemysł. Sądzę, że okres zdjęciowy potrwałby około roku. Później przez rok lub dwa pracowałbym nad montażem i udźwiękowieniem.

1 *Ludzie-manekiny*
Teinosuke Kinugasa: „Wrota piekieł"



2 *Kaskaderzy-włamywacze*
Jacques Brel

Premiery...

„Johnny Halliday"

Na ekranach kin paryskich ukazał się kolejny film dokumentalisty François Reichenbacha. Tym razem bohaterem jest popularny piosenkarz — Johnny Halliday. Kamera Reichenbacha ogląda go w czasie występów w Pałacu Sportów, podczas tournée w Stanach Zjednoczonych, w domu, w towarzystwie przyjaciół, w otoczeniu wielbicielek. Johnny śpiewa, przygotowuje się do występów. Bierze do ręki gitarę, naradza się z orkiestrą, ale wszystkie te obrazy nie sumują się i nie odpowiadają na pytanie, kim jest w końcu ów idol francuskiej młodzieży. Ci widzowie, którzy chcieliby otrzymać portret Johnny'ego — piosenkarza, wychodzą z kina zawiedzeni. Ci, którzy liczyli na portret socjologiczny, również są rozczarowani. Film bowiem nie pokazuje ani mechanizmów działania przemysłu widowiskowego, ani mechanizmów zbiorowej fascynacji widowni, zdolnej do pogrążenia się w histerii. Natomiast całość odznacza się bardzo starannym opracowaniem fotografii, montażu, dźwięku.

„Pozostaje — pisze Tristan Renaud w „Les Lettres Françaises" — piosenkarz, którego talent nie wydaje mi się na tyle przekonywający, aby poświęcać mu film. Brakuje natomiast człowieka, który niewątpliwie ukrywa się za maską gwiazdora piosenki".

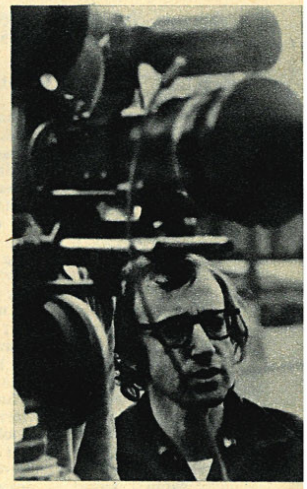
„Bierz forsę i zwiewaj"

Taki tytuł nosi film amerykańskiego reżysera Woody Allena (zdjęcie 3), autora komedii „Banany", cieszącej się wielkim powodzeniem na ekranach kin zachodnioeuropejskich. Firma dystrybucyjna, która zdecydowała się wyciągnąć ze swych szuflad ten debiutancki film Allena sprzed trzech lat, zrobiła świetny interes. Również i ten film odnosi wielkie sukcesy kasowe w Europie, chociaż nikt się tego nie spodziewał.

„Bierz forsę i zwiewaj" to opowieść o perypetiach człowieka, którego prześladuje nieustanny pech. Virgil Starkwell pochodzi z niezamożnej rodziny, decyduje się więc na „wielki skok", sądząc, że zdobyte w ten sposób pieniądze umożliwią mu start życiowy. Źle się jednak do tego zabiera i jego akcja nie zostaje uwieńczona powodzeniem. Podsuwa pod nos kasjerowi banku nieczytelnie nabazgrane na kartce ultimatum, co — zamiast wydania mu gotówki — wywołuje dyskusję na temat ortografii. Spór trwa aż do przyjazdu policji. Innym razem on i jego banda spotykają się w banku z rywalizującym gangiem, który zamierza dokonać rabunku w tym samym momencie. Między obydwiema pechowymi akcjami Virgil znajdował się w więzieniu. Zgłosił się dobrowolnie, aby wypróbować na sobie nowy lek, co przyniosło nieoczekiwane skutki — kilkugodzinną zmianę jego osobowości. Później zaś podjął próbę ucieczki, nie zdając sobie sprawy, że tylko jego jednego nie zawiadomiono o odwołaniu jej przez współwięźniów.

Ta kaskada gagów znakomicie bawi widownię, nie tylko dzięki reżyserskim, ale i aktorskim talentom Woody Allena — odtwórcy roli Virgila Starkwella. Allen korzysta zarówno z doświadczeń Groucho Marxa (komizm słowny, gra słów), jak i Jerry Lewisa (umiejętne pokazanie wdzięku i nieporadności bohatera). Jego komedia stanowi dowód, że gatunek burleski i parodii filmowej nie zginął bezpowrotnie.

Z tym większym zainteresowaniem oczekiwany jest następny film Allena: „Oto wszystko, co zawsze chcieliście wiedzieć o seksie, ale baliście się o to zapytać".



3 *Włamywacze-amatorzy*
Woody Allen

Kto, co, gdzie?

SZTOKHOLM. Max von Sydow objął główną rolę w filmie „Egzorcysta", opartym na głośnej powieści Williama Petera Blatty.

PRAGA. Jiří Sequens przenosi na ekran znaną powieść Václava Řezáča „Bitwa".

HOLLYWOOD. Nowy film Roberta Mulligana nosi tytuł „Obca". Jest to historia oparta na autentycznych zdarzeniach z roku 1890: młoda dziewczyna, Lizzie Borden, zamordowała swego ojca i macochę, stając się bohaterką jednego z najgłośniejszych procesów ubiegłego wieku.

PARYŻ. Philippe de Broca porusza w swym nowym filmie modny temat przeszczepów. Bohaterami są młodzi ludzie, którzy ulegają wypadkowi

trogowemu; chirurg ratuje ich, przeszczepiając różne organy z ciała zbrodniarza, na którym wykonano wyrok śmierci. Uratowani poczynają jednak ginąć w tajemniczych okolicznościach.

LONDYN. Glenda Jackson (zdjęcie 5) wystąpi po kilku dramatycznych kreacjach w zabawnej komedii obyczajowej „Dotknięcie klasy". Jej partnerem będzie George Segal.

PARYŻ. Louis Malle objął nadzór nad dubbingiem francuskiej wersji „Ojca chrzestnego". Zaangażowano najwybitniejszych aktorów, których nazwiska trzymane są w tajemnicy, by zaintrygować widzów. Koszty opracowania są pięciokrotnie wyższe od przeciętnych.

RZYM. Federico Fellini przystąpił do realizacji dawno zapowiedzianego filmu „Podróże G. Mastorny". Znakomity reżyser kompletuje obecnie obsadę aktorską.

Liczby

W roku 1971 telewizja francuska wyświetliła 392 filmy pełnometrażowe (więcej niż jeden dziennie): 192 francuskie, 151 amerykańskich, 12 włoskich, 7 radzieckich i angielskich, 6 zachodnioniemieckich, 4 polskie, 3 czechosłowackie, 3 meksykańskie i po jednym z kilkunastu innych krajów. Jednakże ankieta wśród telewidzów wykazała, że 31 procent Francuzów domaga się jeszcze większego udziału filmów w programie, a zaledwie 4 procent oświadczyło, że jest ich zbyt dużo.

Ciekawostki

Kapryśny Sinatra

Frank Sinatra oświadczył przed kilku miesiącami na koncercie estradowym, że jest to jego ostatni występ. Znakomity śpiewak i aktor także i tym razem nie dotrzymał słowa. Niebawem ma się odbyć koncert w Baltimore, którego dochód przeznaczony zostanie na kampanię wyborczą.

Jednocześnie Sinatra oświadczył, że obejmie główną rolę w „Małym księciu", który tym razem doczeka się adaptacji jako musical. Reżyseruje Stanley Donen („Deszczowa piosenka").

Cztery role Elizabeth Taylor

W teatrach na Broadwayu olbrzymim powodzeniem cieszy się sztuka „Twigs", która niebawem zostanie przeniesiona na ekran. W filmowej wersji widowiska cztery wiodące role kobiece obejmie Elizabeth Taylor (zdjęcie 4). Na scenie zaś tę poczwórną rolę grała Sada Thompson, która zdobyła najwyższe nagrody za swe kreacje.

Producent Frederick Brisson twierdzi, że jeśli Elizabeth Taylor stanie na wysokości zadania, może zdobyć za cztery role... cztery Oscary.

Kronika

Bojkot festiwalu w Wenecji

Podobnie jak w roku ubiegłym, także i w tym roku część włoskiego środowiska twórczego zapowiedziała bojkot zbliżającego się (20 sierpnia — 2 września) festiwalu filmowego w Wenecji. Pamiętamy, że przed rokiem postępowi realizatorzy, aktorzy i krytycy włoscy protestowali przeciw przestarzałej, tradycyjnej strukturze filmowego Biennale, zwłaszcza zaś — przeciw nominacji na dyrektora imprezy Gian Luigi Rondiego. Niemniej, festiwal się odbył, wykazując nawet dość znaczną prężność organizacyjną — i wzięło w nim udział więcej kinematografii niż kiedykolwiek. W tym roku dyrektor Rondi zapowiedział daleko idące zmiany regulaminowe (o czym już donosiliśmy).

Utworzony niedawno w Rzymie „Agitacyjny Komitet Jedności" zapowiedział, że jego członkowie nie wezmą udziału w imprezie weneckiej, będą natomiast wszelkimi siłami dążyć do utworzenia własnego festiwalu „na zupełnie nowych zasadach". Wśród kontestatorów tegorocznej Wenecji znajdują się m. in. Bernardo Bertolucci, który ukończył właśnie swój najnowszy film „Ostatnie tango w Paryżu" z Marlonem Brando w roli głównej, oraz Ennio De Concini, realizujący aktualnie film o ostatnich dniach Hitlera.

Antonioni o Chinach

Po sześciotygodniowym pobycie w Chinach powrócił do Rzymu Michelangelo Antonioni. Reżyser przywiózł obfity materiał filmowy, z którego monturje obecnie reportaż o życiu w Chińskiej Republice Ludowej. Film zostanie wyświetlony przez włoską telewizję w październiku br.

Filmowcy włoscy bronią się

Od kilku tygodni nie ustają akcje protestacyjne i strajkowe na terenie miasteczka filmowego Dinocittà, które zostało w tym roku przejęte przez władze państwowe od znanego producenta Dino De Laurentiisa. Zatrudnieni w miasteczku robotnicy i filmowcy nie chcą dopuścić do ograniczenia zdolności produkcyjnej tych wielkich ateliers i zwolnienia z pracy znacznej części załogi. Solidarność z pracownikami Dinocittà zadeklarowali liczni reżyserzy, operatorzy i inni twórcy filmowi, wskazując, iż możliwości ateliers powinny być przez państwo wykorzystane dla popierania produkcji spółdzielczej i niezależnej. Stopniowa likwidacja wytwórni godzi bowiem w interesy narodowej kinematografii włoskiej.

4 *Cztery na raz*
Elizabeth Taylor

Projekty

„O miłości i anarchii"

Lina Wertmüller — po „Bazyliszkach" i prezentowanym na tegorocznym festiwalu w Cannes „Mimi-metalowcu zranionym na honorze" — rozpocznie wkrótce realizację nowego filmu zatytułowanego „O miłości i anarchii". Akcja toczy się w Rzymie w 1930 roku. Do stolicy przybywa młody wieśniak z zamiarem zabicia Mussoliniego. Decyduje się na tę desperacką akcję, ponieważ sądzi, że trzeba „zrobić coś dla innych". Wkrótce po przybyciu potencjalny zamachowiec spotyka prostytutkę, z którą się zaprzyjaźnia i razem układają plan działania.

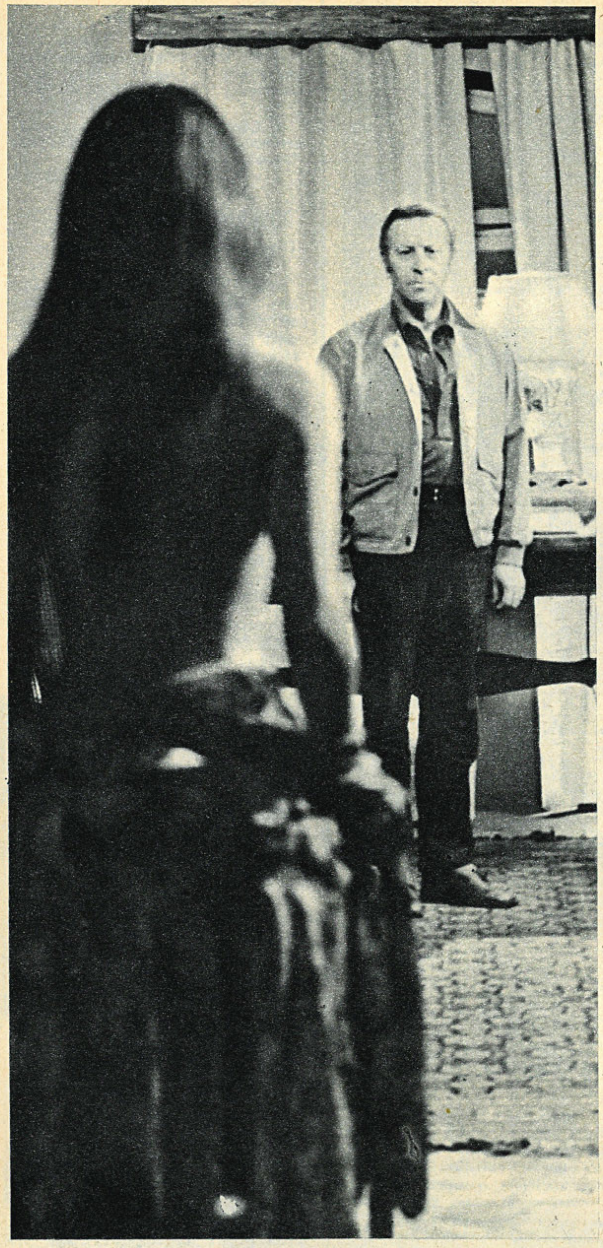
W rolach głównych wystąpią bohaterowie „Mimi-metalowca": Giancarlo Giannini i Mariangela Melato.

Kaskaderzy i awanturnicy

Robert Enrico zamierza zrealizować film „Zapaleńcy", oparty na powieści M. G. Browna. Widzowie odnajdą tutaj typowych bohaterów tego reżysera: łowców przygód, uwięzionych w pułapce bez wyjścia. Dwaj przyjaciele — wdowiec, ojciec rodziny oraz zawzięty stary kawaler — są zawodowymi kaskaderami; uzupełniają przy tym swe dochody zuchwałymi włamaniami. Przypadek sprawia, że spotykają człowieka oskarżonego o popełnienie zbrodni i udzielają mu schronienia. Młodego człowieka i córkę pierwszego z przyjaciół połączy głębokie uczucie. Kulminacyjną sceną filmu jest pościg, rozgrywający się latem na drogach zatłoczonych przez samochody.

Role przyjaciół-kaskaderów zagrają: Serge Reggiani i Jacques Brel. (zdjęcie 2).

5 *Raz na wesoło*
Glenda Jackson



„Szerokiej drogi, kochanie" reż. Andrzeja Piotrowskiego

ALARM W SPRAWIE SEKSU

Jaką rolę pełni w polskich filmach erotyka? Czy jest jej za dużo? Dlaczego budzi tyle sprzeciwów?

MACIEJ KARPIŃSKI

Najpierw zagrzmiało po tygodnikach: film polski zalewa fala seksu! Potem był symptom znacznie groźniejszy: do redakcji FILMU przyszedł list od czytelnika, obrazujący, jak strasznych spustoszeń w psychice ludzkiej może dokonać folgowanie upodobaniom twórców naszej kinematografii. Listu tego ani w całości, ani nawet we fragmentach, nie można zacytować, żeby nie obrazić moralności publicznej.

Wszystko było w porządku, dopóki jeden z tygodników filmowych (tak się przywykło pisać; wiadomo, że nie chodzi o ten, który to drukuje) nie opublikował paru zdjęć aktorki mocno obnażonej, podpisując je pełnym imieniem i nazwiskiem. Posypały się listy i protesty, satyrycy chwycili za pióra. Była to walka nie tyle może o czystość moralną, ile o dobre imię polskiej kobiety. Zauważmy bowiem, że tego rodzaju fotosy nie mniej obnażonej Brigitte Bardot już dawno ukazywały się nie tylko w prasie filmowej, ale i u przekupek, sprzedających galanterię, naklejone na odwrotnej stronie podręcznych lusterek. Poza tym każdy bez trudu zauważy, że śmiałość polskich filmów jest niczym w porównaniu z analogicznymi obrazami w filmach zachodnich, wyświetlanych i na naszych ekranach. Dlaczego więc to zjawisko powoduje tyle szumu i budzi zaniepokojenie także ludzi światłych, którym chodzi o poziom polskiej kinematografii? Cechą wyróżniającą polski erotyzm filmowy jest bowiem bezsensowność.

Sceny erotyczne, a nade wszystko sceny eksponujące nagość, nie mają w naszych filmach jakiegokolwiek umotywowania dramaturgicznego, są wartością samą dla siebie: wątpliwym ornamentem, niezbędną — zdaniem twórców — okrasą. Zauważmy więc, że tym samym ów erotyzm w polskim filmie przestaje w ogóle być erotyzmem. Pozbawiony atmosfery, wewnętrznego dramatyzmu, pewnej niezbędnej konfliktowości, czy — mówiąc prościej — dwuznaczności (w sferze psychologii działających postaci), razi tanią pretensją, budzi śmiech nieporadnością w organizowaniu wymyślonych, nie uzasadnionych akcją sytuacji. Wszelkie rekordy w tej dziedzinie bije film „Szerokiej drogi, kochanie". Co chwila ktoś tam się przed kimś rozbiera: młodociana bohaterka przed wujem, w którym się skrycie kocha, po-

---

plamy na ekranie

RÓŻEWICZ — NA KOLANA!

Człowiek przegląda naszą prasę kulturalną, nudne to zajęcie jak piorun, ale czasem aż zaćmi, kiedy się trafi na coś tak gustownego, jak to ma miejsce na ostatniej stronie świetnie redagowanej wrocławskiej „Odry" (nr 7-8). Przeczytać tam można list p. Jacka Wegnera, autora kilku mało zrozumiałych artykułów, domagający się zadośćuczynienia, ponieważ „p. Tadeusz Różewicz" obraził p. Wegnera, cytując go w swoim felietonie w „Odrze" (nr 5).

Moim skromnym zdaniem, Różewicz w istocie zawinił: wymienianie w świetnych comiesięcznych notatkach nazwiska p. Wegnera to był z jego strony dowód nadmiernej wspaniałomyślności. Niech się teraz nie dziwi, czytając: „nazwanie mojej recenzji »wypowiedzią lichą i mętną«, a moich wywodów »mitycznym bąkaniem« odbieram jako inwektywę (...) Jeśli przeto p. Różewicz jest człowiekiem honorowym, to albo publicznie udowodni, że moja recenzja z »Prometeusza« Andrzejewskiego jest taka właśnie, jaką ją nazwał w felietonie; albo też publicznie przeprosi mnie za te nieuzasadnione słowem najmniejszym twierdzenia. Na koniec dodam, że choć młodszy będąc od p. Różewicza, mam odeń większe poczucie taktu, bo chociaż jego ostatnio pisane (i wystawiane, o zgrozo! — jakby powiedział Witkacy) sztuki teatralne bardzo mi się nie podobają — nigdy (...) nie nazwałem ich bełkotem zagubionego artysty". Dobry sobie!

Pech p. Wegnera polega na tym, że słowo raz wydrukowane potem nie ginie, można do niego dobrnąć i wtedy już się wie, dlaczego Różewicz nie daje „dowodu". Dowodem jest tu co drugie zdanie. Ale nie o to idzie. Niedługo to już nie będzie można u nas nic powiedzieć, że mętniak jest mętniakiem, grafoman — grafomanem, chałturszczyk — chałturszczykiem, bo tak się nam „zdemokratyzowała" cała pisarska i artystyczna ferajna, że każdy zaraz się obraża. Pióro takiego ciężkie jak ołów, myśl takiego ciemna jak noc listopadowa, ale honor ogromny — jak Pacyfik. Z takim poczuciem honoru należy nowy kodeks Boziewicza ustanawiać, a nie pisać po gazetach jakieś literackie dyrdymałki.

Wszyscy teraz — a odnosi się to również do środowiska filmowego — stali się okropnie drażliwi. Tymczasem to, co napisał Różewicz, jest zupełnie normalne w cywilizowanym piśmiennictwie. Narzekamy stale, że nasze życie literackie i filmowe jest letnie, że brak ostrych polemik i osobowych wymian zdań, że kanty są spiłowane, a jasnego postawienia sprawy,

tem inna, tak sobie, przed wschodzącym słońcem — a główna heroina uwodzi w samochodzie pijanego mechanika wyłącznie dlatego, że ów przypomina jej kogoś sprzed lat.

„Szerokiej drogi, kochanie" jest utworem całkowicie wyrachowanym. Ale trudno było o takie intencje podejrzewać film młodego twórcy „Uciec jak najbliżej". Jednak i tu scena erotyczna znalazła się jedynie jako naddatek, skądinąd bardzo charakterystyczny. Bohater jest cały czas biernym uczestnikiem wypadków, plączącym się wśród ludzi i zdarzeń. Nic więc dziwnego, że i miłość w jego wykonaniu nosi piętno konsumpcji. Tyle tylko, że wprowadzenie do sceny miłosnej jest tak sztuczne, tak nieporadne z dramaturgicznego punktu widzenia, że znów odnosi się wrażenie całkowitej sztuczności i „upychania" erotyzmu z czysto koniunkturalnych względów.

A „Brylanty pani Zuzy"? Tutaj na scenę erotyczną miejsca być nie mogło (dobrze, że uniknięto przynajmniej tej nielogiczności), toteż — w ewidentny sposób — zastąpiono ją nagością czy też półnagością głównej bohaterki, która biega po ekranie w poszarpanej odzieży.

Ostatnio bulwersowały opinię „Seksolatki", film nieporównanie skromniejszy od tytułu, gromadzący przed kasami kin kolejki widzów, których miał spotkać srogi zawód. Podejście twórców do problematyki, którą podjęli, cechuje nieznajomość realiów, dezorientacja w obyczajowości środowisk młodzieżowych, posługiwanie się sloganami. Zauważmy, że taki jest wszakże cały film.

Łatwo tedy stwierdzić, że opisywane zjawisko bezsensownej, nieumotywowanej dramaturgicznie inwazji nagości i wątpliwego erotyzmu idzie w parze z niskim poziomem polskiego filmu. Sfera intymnych przeżyć bohaterów ekranowych znajduje się na tym samym poziomie, co cała ich ekranowa egzystencja. Na poparcie tej tezy można znaleźć i przykład pozytywny. Niektórzy krytycy chcieliby do wspólnego wora z wyżej wymienionymi filmami — pod względem traktowania erotyki — wrzucić także film piękny i mądry. Tak na przykład ostatnio postąpiła p. Malatyńska w „Życiu Literackim", jako ujemny przykład podając także „Jak dalego stąd, jak blisko" Konwickiego. Trudno o większą pomyłkę!

Film, utrzymany w konwencji nadrealności, logiki jedynie wewnętrznej, skojarzeń wewnątrzpsychologicznych, domaga się innych kryteriów i innego podejścia. Według takich właśnie kryteriów trzeba również traktować zawarte w tym filmie sceny erotyczne; są to niejako „obrazy scen", konstruowane przez pamięć i wyobraźnię bohatera-narratora. Mają swoją głęboką motywację wewnętrzną. Takie traktowanie erotyki idzie u Konwickiego w parze ze spójną wizją artystyczną, z dojrzałym przesłaniem intelektualnym i moralnym. Wydaje się bowiem, że sprawy te w kinematografii związane są nierozerwalnie.

I dopóki większość polskich filmów będzie taka, jaka jest, dopóty konieczny będzie ten „alarm w sprawie seksu", jako pretensjonalnej, koniunkturalnej i artystycznie fałszywej narośli.

„Uciec jak najbliżej" reż. Janusza Zaorskiego

jak to drzewiej bywało, nie uświadczysz. Kiedy się czyta np. literackie pisma z okresu międzywojennego, człowiek aż się skręca ze zdumienia, że tak kiedyś można było kogoś przyszpilić za brednię — po nazwisku i po imieniu. Dzisiaj w pisaniu atmosfera ochłódła, natomiast kłębią się rozgrywki poza drukiem, niejawne, zaogniające. Gdyby wszyscy kiedyś pisali takie listy, jak ten do „Odry", przed wojną musiałby istnieć sąd im. Adolfa Nowaczyńskiego, który nie ustawałby w pracy ani na minutę. Bo przeczytajcie sobie polemiki ówczesne: np. Andrzejewskiego z Gombrowiczem, Łaszowskiego z Iwaszkiewiczem, Słonimskiego ze wszystkimi itp. — drzazgi leciały. A tu obraza majestatu — jaśniepaństwo, cholera.

Kiedy braknie rzeczywistych polemik merytorycznych, a te, które się toczą, wyprane są z jakichkolwiek treści osobowych (a nie ma problemów kultury bez nazwisk) — do poetyki zachowania „honorowego" należy obrażanie się na druk. Rzadko dziś zdarzają się ludzie obdarzeni zmysłem autoironicznym i mający poczucie humoru wobec samych siebie. Jest np. pewien krytyk — profesor, który — zaatakowany jako krytyk — natychmiast udaje indora-profesora, a zaatakowany jako profesor, mruga kątem oka, że właściwie jest krytykiem. „Obrażanie" się jest zresztą wyrazem swoistego poczucia niższości. Zamiast godności bronić rozumem, zaczyna się wtedy gardłowanie „proszę mi dać satysfakcję". Jest „honorowe" pleść bzdury i kręcić kicz filmowy, nie jest „honorowym", kiedy ktoś to wyśmieje. Żeby się jednak literacko i ludzko wysferzyć, nie można być zakompleksionym, małoduszny m i małostkowym jak naparstek. Bo wtedy, zamiast uczyć się pisać, p. Wegner uczy Różewicza savoir-vivre'u i moresu. Zamiast zgłębić „Prometeusza", żąda „głowy". Nic dziwnego, że staje się to aktem żałosnego samoośmieszenia. Rozumiem konieczność rzetelności we wszelkiej dyskusji, ale nie sposób wyegzekwować tego od kogoś, kogo energia psychiczna jest skierowana na pisanie protestów i utwierdzanie siebie w dobrym samopoczuciu. (Już widzę, jak p. Wegner skrobie list do FILMU). Mamy teraz taki personel humanistyczny, jaki sobie zamarzyliśmy: wszyscy bardzo czuli, tylko że wyłącznie na własnym punkcie.

Jak się teraz komu przyleje, to zaczyna się prawienie o braku taktu, grzeczności, kultury polemicznej — pomyślałby kto, sami esteci! Za każdym z felietonistów, na ogół z natury ostro wypowiadających słowa, ciągnie się warkocz tych, co poczuli się dotknięci i dają do zrozumienia, że się jeszcze odegrają: w sądzie, w stowarzyszeniu twórczym, na uroczystym wojażu. Są to zazwyczaj właśnie ci, którzy kiedy indziej w słowach nie przebierają.

Środowisko filmowe dobrze zna ten szantaż. Toteż na publicznych dyskusjach, jak np. w Łagowie, wszyscy sobie prawią dusery: kiedy ktoś chce wypowiedzieć zdanie mocniejsze, zaczyna je od inwokacji: „mój przyjaciel prof. X" albo „reżyser Y, którego twórczość wysoko cenię". Niedługo już nic nie będzie można powiedzieć wprost. Wszyscy zleją się w jedność: Wajda z Bareją, prof. Lewicki z Urszulą Bielous, Kałużyński z Grzeleckim, Barbara Mruklik z Danutą Karcz, ja — z Marią Malatyńską. Na wokandzie stanie sprawa pomiędzy Tadeuszem Różewiczem a Jackiem Wegnerem. Polemiki będą już wtedy ledwie wspomnieniem z dalekiej przeszłości.

KRZYSZTOF MĘTRAK

RAFAŁ MARSZAŁEK

Egzystencjalizm
„Człowiek z przeszczepionym mózgiem" — Matthieu Carrière (w środku)

Festiwal w San Sebastian doczekał się jubileuszu dwudziestolecia. Choć przygaszony nieco przez konkurencyjne imprezy, przetrwał kontestatorską erę 1968 roku, zachował dobre samopoczucie i ambicję rywalizacji.

JUBILEUSZ SAN SEBASTIAN

Relaks
„Idź za mną" — Mia Farrow i Topol

Do San Sebastian nie przyjeżdża wprawdzie artystyczna elita (co wiąże się z niewysokimi dotacjami finansowymi dla imprezy), ale filmy dobierane są jednak starannie, z poczuciem wartości reżyserskiego nazwiska, tematu, gatunku. A także — narodowej flagi!

Brylują tu Amerykanie — znacznie milej widziani niż gdziekolwiek w Europie i zasłużenie hołubieni wtedy, gdy się ich starych mistrzów — rok temu Kinga Vidora, w tym roku Howarda Hawksa — zaprasza do jury,

Korespondencja własna z Hiszpanii

a równocześnie ich dzieła prezentuje w retrospektywach.

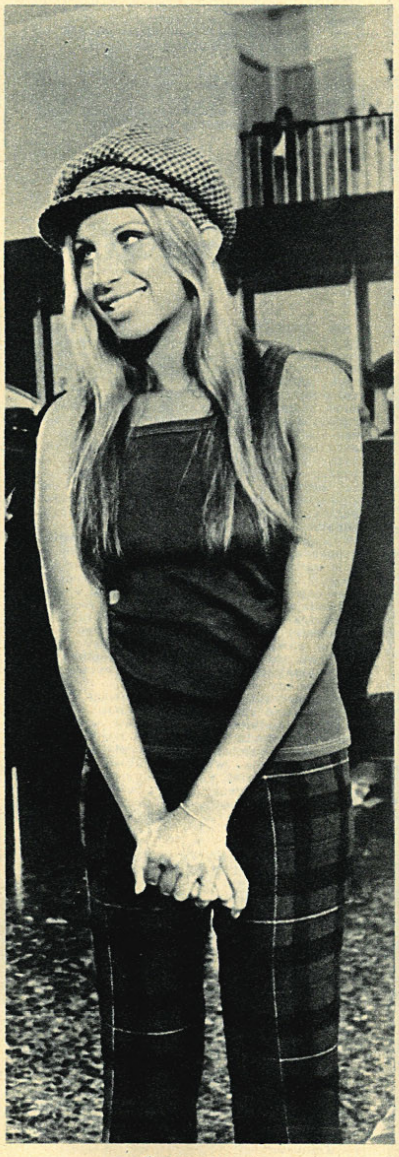
Większy kredyt życzliwości dają jednak organizatorzy młodszemu pokoleniu amerykańskich autorów, dla których wyjście na rynek międzynarodowy jest już szansą. Do takich należał w tym roku debiutant Dick Richards, autor westernu „The Culpepper Cattle Co". Były korespondent wojenny, dziennikarz i fotografik zaprezentował się jako narrator i pejzażysta od dobrej strony, ale ambicje problemowe jego filmu (sekta kwakrów plus fotogeniczne chłopięctwo małoletniego bohatera jako antidotum na brutalność świata) brzmiały mizernie. Również i dwa inne filmy amerykańskie wypadły na festiwalu zgoła neutralnie, mimo że podpisane zostały przez renomowanych autorów. Peter Bogdanovich popisał się błyskotliwą burleską „Co teraz, doktorku?", w której siłą napędową była tyleż obfitość gagów (znakomita finałowa sekwencja zwariowanego pościgu), co temperament Barbry Streisand i dyskretne aktorstwo partneru-

jącego jej Ryana O'Neala. Ładny film, wcale zabawny, na pewno w przyszłości głośny, ale z tym wszystkim wcale niekonieczny w festiwalowej konkurencji — w końcu jeszcze lepiej zabrzmiałby on na równolegle odbywających się „targach filmowych".

Uznanie, lecz bynajmniej nie żywsze uczucia, wzbudził też ostatni film Sama Peckinpaha „Junior Bonner". Ilustracyjna, opisowa formuła, w której reżyser zamknął współczesny Zachód amerykański, sprawiała po prostu wrażenie relaksowe. Relaksem okazał się też film Carola Reeda „Idź za mną", za który znakomita aktorka amerykańska Mia Farrow (odtwórczyni tytułowej roli w „Dziecku Rosemary" Polańskiego) doczekała się wyróżnienia aktorskiego; podobnie zresztą jak modny obecnie na Zachodzie, lecz stanowczo przereklamowany Chaim Topol. Czy ta bezpretensjonalna, sympatyczna historyjka o odrodzeniu uczuć małżeńskich za sprawą lirycznego, wszechrozumiejącego, prywatnego detektywa wzbudzała na widowni jakościowo inne odczucia od tych, jakie towarzyszyły konkursowemu „kryminałowi" angielskiemu „Coś do schowania", reż. Alastaira Reeda, czy też pokazywanemu poza konkursem filmowi Hitchcocka „Frenzie"? Nie, to był ten sam świat niewinnej rozrywki, raz przypisany festiwalowemu konkursowi, kiedy indziej z niego wyłączony.

Radujmy się dobrymi filmami (Hitchcock jak zwykle emocjonujący i dowcipny!), ale nie zapominajmy o szczególnych funkcjach festiwali. „Kino domowe" w swojej najdoskonalszej (hitchcockowskiej właśnie) wersji nie wymaga specjalnego rytuału i nie oczekuje na dyskusje: ono po prostu istnieje. Festiwal natomiast — zwłaszcza dziś, w dobie kryzysu tej tradycyjnej instytucji — domaga się jakichś prawdziwych wyróżników, choćby w postaci oryginalności, agresywności zamysłu. Tu rozczarowanie. Świadomie czy nieświadomie organizatorzy adaptują przecież to, co już realnie istnieje w produkcji filmowej; wybierają na własny rachunek, ale ten rachunek ograniczony jest stanem konta.

Folklor
„Ciepło twoich rąk"



Temperament
„Co teraz, doktorku?" — Barbra Streisand

Jeśli chodzi tymczasem o pozycje hiszpańskie i francuskie, to kult solidnego rzemiosła przysłonił ambicje, a rachuba i kalkulacja udaremniły twórczość. Ani „Eglantine" debiutującego w reżyserii aktora Jean-Claude Briały'ego, ani „Niepewność" Hiszpana Rafaela Gila, realizatora znanego jeszcze w latach trzydziestych — nie wykroczyły poza konwencjonalny próg „opowieści rodzinnej", w której raz Valentine Tessier w roli wspaniałej „grandemère", raz Fernando Rey jako stary zrujnowany szlachcic, zadawali szyku i staroświeckiego fasonu. Gorzej jeszcze z całkowicie wtórnym wypracowaniem Gonzalo Suareza „Morbo": tu kalkulacja na modę „horror", nie poparta inwencją ani rzemiosłem, przyniosła rezultat odwrotny od zamierzonego.

Bronił się jedynie „Człowiek z przeszczepionym mózgiem" jednego z niegdysiejszych heroldów francuskiej „nowej fali", Jacques Doniol-Valcroze'a. Bohater filmu, profesor-neurolog, poddaje się operacji przeszczepu, aby w porozumieniu z kolegami-lekarzami, a w tajemnicy przed najbliższymi, wejść z powrotem w świat jako człowiek „nowy". Ale nowy profesor Marcilly czy nowy Franz Eckerman? To właśnie pytanie staje się źródłem konfliktów opisanych w filmie. Prawda, że pytanie natury egzystencjalnej rozpisane zostało przez Valcroze'a na szereg przesadnie fabularnych i naiwnie komunikatywnych epizodów. Ciężar problematyki jednak pozostaje i „Człowiek z przeszczepionym mózgiem" zasłużył na lepsze przyjęcie niż to, które reżysera spotkało na konferencji prasowej, zdominowanej przez tutejszych kontestatorów. Historia stara jak awangarda kinowa: młodzi mają za złe starym, że się zestarzeli klasycznie, spokojnie, nierewolucyjnie...

Ciekawe, że łagodność spojrzenia i rozwagę tonu chętniej wybaczano filmom przybyłym z krajów socjalistycznych. Wprawdzie „Legenda cygańska" będzie miała w dorobku Węgra Imre Gyöngössiego niezbyt wielkie znaczenie, wprawdzie Vladimir Čech nie odniósł sukcesu swoim „Ślubem bez obrączki", ale twórcy radzieccy zdobyli kilka wyróżnień: za „Leutarów", folklorystyczny film mołdawskiego reżysera Emila Loteanu, zaś „Ciepło twoich rąk" reżyserii Szoty i Nodora Managadze — obraz pierwszych lat kolektywizacji w Gruzji — zyskał uznanie publiczności, zafascynowanej najwidoczniej samym historycznym, barwnym tematem.

Wreszcie — tradycyjny już niemal polski wawrzyn w San Sebastian. Tym razem laureatem był Jerzy Passendorfer, nagrodzony za „Zabijcie czarną owcę" przez OCIC — Międzynarodową Organizację Katolickiego Filmu. Nagroda nieoficjalna, pozakonkursowa, ale tym bardziej charakterystyczna dla nastrojów hiszpańskich, które w San Sebastian ujawniają się w bardziej złożonych formach, niżby to można było wywróżyć z oficjalnej fasady.

Dla trzech filmów nawet najbardziej kapryśnemu zoilowi warto było jechać do San Sebastian. Pierwszy to pokazywane poza konkursem „Nieszczęście", następne po „Scenach myśliwskich z Dolnej Bawarii" osiągnięcie młodego zachodnioniemieckiego reżysera Petera Fleischmanna. Niemcy zachodnie u progu wielkiego politycznego przewartościowania, w przededniu pokoleniowej zmiany warty, jeszcze wychylone w stronę straszno-groteskowych staruszków z ziomkostw przesiedleńczych, a już porwane przez żywioł młodzieńczego anarchizmu. Opowiadanie Fleischmanna o uroczystości świętowania „powrotu dzwonów śląskich" ma ton przewrotnego obiektywizmu. Przewrotnego — bo pamflet przeciw staremu pokoleniu nacjonalistów zrobiony jest lekką kreską i rejestruje same niby to poczciwości zachowania, dialogów, haseł — w sumie jednak w tej rzekomej poczciwości, złowrogie. Zaś — jak to zwykle u Fleischmanna bywa — młody bohater, nieudany gimnazjalista i nieudolny buntownik wcale nie jest bezpośrednim wyrazicielem autorskiej postawy, sam jest obiektem krytycznego opisu. Ze zderzenia politycznej schizofrenii starych z wojującym infantylizmem młodych wyprowadza Fleischmann w finale filmu wizję nadrealną, właściwie symboliczną tak jak kiedyś Anglik Anderson w „Jeżeli...". Z tym, że w odniesieniu do młodego pokolenia nie wygląda to jak przestroga, raczej jak opis świata w momencie przesilenia.

Główną nagrodę festiwalową zdobył ostry, demaskatorski dramat społeczny Amerykanina Toma Griesa „Cieplarnia", obraz walki moralnej w więzieniu najbardziej moralnym z możliwych, bo wyposażonym w doskonałe urządzenia sanitarne. Zazwyczaj o takich sytuacjach mówi się używając terminu „walka o człowieczeństwo". Relacja Griesa jest jednak prowokacyjnie cierpka, gorzka; odżegnuje się od tradycyjnego humanistycznego słownika, tak jak więźniowie — murzyńscy ekstremiści odżegnują się od wspólnoty z białym intelektualistą — współwięźniem usiłującym uzdrowić świat wokół siebie drogą rozmów, zaklęć i haseł. Rzecz w tym, że więzienie, owa tytułowa „cieplarnia" jest prostym odpowiednikiem wynaturzeń świata zewnętrznego, poza murami. Kryzys nadchodzi, kulminacja społeczna wydaje się nieuchronna, tak jak nieuchronne jest w końcu chwycenie broni przez bohatera.

O nagrodzonym zaś drugą nagrodą włoskim filmie „Policja dziękuje" napiszemy osobno w rubryce „Filmy, o których się mówi". Będzie się o nim bowiem mówić nie tylko w San Sebastian.

RAFAŁ MARSZAŁEK

zapiski krytyczne

● W SCHLUDNYM ŁAGOWIE ● KUTZ POWINIEN BYĆ GRZECZNIEJSZY ● CHŁODNY TEMPERAMENT ŻEBROWSKIEGO ●

NIEDZIELA

W tym roku byłem po raz pierwszy na Lubuskim Lecie Filmowym w Łagowie. Okazja do dorocznego bilansu dorobku naszej kinematografii. Na ekranach (ładnego i nowoczesnego) kina „Świteź" i Amfiteatru na wolnym powietrzu co dzień trzy i więcej filmów, kinowych i telewizyjnych. Można przypomnieć sobie pozycje w ostatnim sezonie szczególnie głośne czy z jakichś innych powodów godne uwagi. Organizatorzy imprezy dobrali je skrupulatnie. W ogóle organizacja Lubuskiego Lata doskonała. Zawdzięczać ją należy przede wszystkim przewodniczącemu komitetu organizacyjnego, Józefowi Prusiowi (kierownikowi Wydziału Kultury PWRN w Zielonej Górze), i jego ekipie.

ŚRODA

Stołeczne swary środowiska filmowego, tym razem krytyczno-filmowego, przeniesione do Łagowa. Na interesującym skądinąd seminarium poświęconym obrazowi kraju w naszym filmie faburalnym doszło do dość gwałtownych polemik, niezbyt sympatycznych w tonie. Rzeczowiej wypadło seminarium poświęcone krytyce filmowej, na którym zmęczeni poprzednią dyskusją polemiści nagle się pogodzili.

CZWARTEK

Spośród pozycji powtórkowych, które były pokazywane na LLF, obejrzałem znów „Słońce wschodzi raz na dzień" i „Jak daleko stąd, jak blisko". Chyba już w recenzji o filmie Kluby pisałem, że wolę go od ballad Kutza. A propos terminu „ballada". Autor „Perły w koronie" na spotkaniu z uczestnikami Lubuskiego Lata protestował ponoć przeciwko określeniu tym terminem jego filmów przez krytykę, dodając, że wśród piszących o filmie jest tyluż durniów, co wśród filmowców. Może i jest, ale to nie zmienia faktu, że „Sól ziemi czarnej" i „Perłę w koronie" określać mianem ballad wolno, gdyż gatunkowo podpadają pod to pojęcie. A poza tym, nawet wybitny reżyser (jeżeli Kutz jest rzeczywiście wybitnym reżyserem) powinien być jednak grzeczniejszy.

„Jak daleko stąd, jak blisko" Konwickiego. Przy drugim przeglądzie w tym filmie wydaje się zacierać, co mniej udane albo okazuje się, że może udane było, tylko może trzeba rzecz przyjmować cierpliwiej i starać się wczuć lepiej w świat autora. Natomiast to, co tu bezsporne, bogaci się. Dawno nie było w polskim filmie (i rzadko ostatnio w filmie światowym) takiej pełni obrazu, gdzie w indywidualnym przeżyciu człowieka, artysty, odbija się, jak w lustrze, epoka, epoki (miniona i obecna), a dzieło — jedno dzieło — staje się monografią pokolenia. Zresztą sztuki tak „pokoleniowej" jak twórczość tzw. Kolumbów lub im pokrewna (od Baczyńskiego po Borowskiego, Wróblewskiego, Wajdę, Konwickiego, Hanuszkiewicza, Pendereckiego), nie było u nas od czasu może romantyków. Temperaturę tamtej z kolei epoki oddał niedawno dobrze Kijowski w „Wieczorze listopadowym".

SOBOTA

W Łagowie odbyły się prapremiery trzech nowych polskich filmów: „Szklanej kuli" Stanisława Różewicza, „Ocalenia" Edwarda Żebrowskiego, „Bolesława Śmiałego" Witolda Lesiewicza. Ciekawie wypadło „Ocalenie", debiut dotychczasowego współscenarzysty niektórych utworów Zanussiego (m. in. „Za ścianą"), realizatora filmów dokumentalnych i telewizyjnych. Ma ono charakter zbliżony do twórczości autora „Struktury kryształu". I nie jest ważne, co który z obu reżyserów drugiemu zawdzięcza. Podobny jest ich chłodny temperament, skłonność do namysłu i niebanalnej refleksji, ściszony ton opowiadania. Cechy te są — jak wiadomo — rzadkie w polskim filmie. Studium śmierci człowieka, albo lepiej — jego przejścia na drugą stronę życia, w owe rejony, gdzie zagrożony byt ukazuje swoje dramatyczne strony, wypełnia film Żebrowskiego. Utwór ten cechuje zaskakująca u debiutanta dojrzałość warsztatu, co rokuje duże nadzieje, zarazem może grozić przedwczesnym skostnieniem. Pozostałe dwa filmy są znacznie mniej udane.

ALEKSANDER JACKIEWICZ

Nasi recenzenci pisali...

„METELLO" (Włochy). Ożywiona, ukonkretniona młodość naszych babek i dziadków sprzed wieku, w ich garniturkach i krynolinach. Piękna, pełna pietyzmu baśń-legenda o młodości „proletariackiego" tematu.

„PRZEZ PUSTYNIĘ" (Meksyk—USA). To komercjalne kino nic sobie nie robi z upływu czasu. Stare recepty są, widać, niezniszczalne.

„NAJLEPSZA KOBIETA MOJEGO ŻYCIA" (Czechosłowacja). Parodia „kryminatu", a także interesujący portret prowincjonalnego miasteczka czeskiego.

„PODWÓJNE SAMOBÓJSTWO" (Japonia). Los nieszczęśliwych kochanków spełnia się w rzeczywistości, którą trafniej określa symbol niż naturalistyczna fotografia.

„SPACER W WIOSENNYM DESZCZU" (USA). Melodramat na użytek i ku pokrzepieniu serc pań i panów w wieku średnim.

„NIEDŹWIEDŹ I LALECZKA" (Francja). Żartobliwie opowiedziana historia odwiecznej walki płci. Film wyprany z wszelkiej dwuznaczności, a więc — z wszelkiej erotyki.

„STRATEGIA PAJĄKA" (Włochy). Bernardo Bertolucci jest przedstawicielem kina, które nie proponuje doraźnych i gwałtownych wystąpień, lecz zastanawia się nad życiem i miejscem człowieka na ziemi.

„GÓRY, RZEKI, LUDZIE" (Polska). Reakcje Wietnamczyków, którzy od trzydziestu lat nie zaznali pokoju, są bardziej wymowne niż obrazy drzew pozbawionych liści, zbombardowanych cmentarzy i kościołów.

●

Panie Redaktorze!

Nie wgłębiając się w szczegóły na temat kto, po co i za ile zakupił „Smak zemsty", chciałbym wskazać na fatalne opracowanie dialogów tego filmu. Chodzi mi o napisy, dzięki którym jesteśmy w stanie poznać i zrozumieć treść oglądanego filmu. Jak wiadomo, są trzy sposoby tłumaczenia dialogów: napisy, dubbing i czytanie tekstu przez lektora (w telewizji). Przy dubbingu każdy w zasadzie może zastępować głos aktora, przy czym nieraz interpretacja dublera jest sprzeczna z mimiką aktora, który daną postać odtwarza. Napisy zaś są formą, która odpowiada widzom najbardziej: pozwalają zachować specyficzny klimat, co znacznie pomaga w odbiorze widowiska.

Napisy w filmie „Smak zemsty" są jednak nieporozumieniem. Akcja rozgrywa się na łonie natury. Lasy, góry, piasek — wszystko skąpane w słońcu, oślepiające. Na tym tle białe napisy są zupełnie niewidoczne i uniemożliwiają zrozumienie dialogu. Czas wyświetlania napisu jest ograniczony fabułą i najczęściej białe literki są uchwytne przez krótką chwilę. Dopiero wtedy, gdy akcja rozgrywa się wieczorem lub w pomieszczeniach zamkniętych, łatwiej uchwycić sens wyrazów czy całych zdań.

Przypuszczam, że powyższe uwagi winny zainteresować zakłady tłoczące napisy, jako że chcemy odbierać treść filmów w sposób zupełnie swobodny i naturalny, bez potrzeby wzrokowych kombinacji i „oczopląsu". Tymczasem reakcja widowni, która podczas seansu pomrukami, głośnymi uwagami i tradycyjnym tupaniem dawała wyraz swemu niezadowoleniu, mówi sama za siebie.

MAREK IGLEWSKI
Bydgoszcz

*

O sytuacji repertuarowej Poznania pisano już na łamach FILMU niejeden raz (między innymi w styczniu br.). Wyjaśnienie CWF, które przeczytaliśmy w nr. 10 FILMU, jest mało przekonywające. Sytuacja przez to nie zmieniła się, do tradycji należy już wprowadzanie na ekrany Poznania filmów z kilkumiesięcznym opóźnieniem. „Szalony Piotruś" Godarda ukazał się z rocznym opóźnieniem. Do dnia dzisiejszego nie wprowadzono na nasze ekrany filmów: „Dziecińśtwo, powołanie i pierwsze przeżycia Giacomo Casanovy z Wenecji" i „Ostia", mimo że premiery zapowiedziane były na kwiecień. W czerwcu nie ukazały się: „Kłopoty z cnotą", „Metello", „Strategia pająka". W lipcowym repertuarze kin studyjnych zabrakło z kolei filmu „Waleria i tydzień cudów". Jeśli kopie filmów z grupy „C" lub z puli kin studyjnych zostały wykonane w mniejszej ilości egzemplarzy, dlaczego cierpi na tym zawsze właśnie Poznań, a nie Warszawa, Łódź, Wrocław czy Katowice?

JAN KOZŁOWSKI
Poznań

FILM pisał przed 25 laty...

Co pisał FILM przed laty? Co ciekawego działo się w kraju i za granicą? Z myślą o tych, którzy lubią wspominki, zamieszczamy co dwa tygodnie na tym miejscu wybór wiadomości i komentarzy z dawnych roczników naszego czasopisma.

Nr 23 z SIERPNIA 1947 (dwutygodnik). Z artykułu wstępnego: **„Fakt, że polska produkcja pozwolić sobie może dziś na nakręcanie czterech pełnometrażowych filmów równocześnie, świadczy o olbrzymim wysiłku organizacyjnym i technicznym ze strony filmowców. Kryzys w dziedzinie scenariuszy trwa jednak nadal i uniemożliwia w zarodku wypracowanie jakiegokolwiek realnego planu produkcji na dalszą przyszłość. Film liczy na pomoc, jaką w tym zakresie mógłby uzyskać od innych dziedzin twórczości artystycznej, a przede wszystkim literatury. Jak dotąd, pisarze nie przychodzą filmowi z odsieczą".**

Włodzimierz Puchalski pisze o realizacji filmu „Na ptasiej wyspie": **„Chłopi mówili o nas: «Wariaty te filmowce, bo płacą za jojka nie co by zjeść a ino co by je sfotografować, żeby w mieście pokazać, że tak jest, jak jest, a nie inaczej». Mimo wielu trudności i przeszkód, wytrwałość i piękna pogoda pozwoliły nam powoli gromadzić odcinki cennej taśmy. Po przeszło 400 godzinach ćwiatów w ciągu 30 dni zebraliśmy materiał wystarczający do zmontowania pierwszego filmu z życia ptaków naszych Ziem Odzyskanych".**

Recenzje: **„Film angielski „Siódma zasłona" w pewnym stopniu można by uważać za melodramat, jednak inwencja reżysera i bardzo solidna praca całego zespołu artystycznego i technicznego stawiają obraz na wyższym poziomie, mimo nie zawsze pokonanych trudności, jakie krył w sobie trudny do zrealizowania scenariusz".**

Aktualności zagraniczne: **„W atelier wytwórni Mosfilm trwają zdjęcia do nowego filmu reżyserii Michała Romma pt. „Problem rosyjski". Film ten oparty został na sztuce teatralnej Konstantego Simonowa pod tymże tytułem". ● „Antoni i Antolna" — oto nowy film Jacques Beckera, twórcy „Skarbu rodziny Goupi" i „Ludzi i manekinów". Oryginalność tego filmu polega m. in. na tym, że Becker nie korzystał z żadnych dekoracyj plenerowych, nakręcając cały film o życiu przedmieścia Paryża w tymże przedmieściu i na prawdziwej stacji metra. W rolach głównych wystąpili: Roger Pigaut i Claire Maffei".**

Odpowiedzi redakcji: **„Krytykuje Pani pismo w ostrym tonie za to, że nie zamieszcza barwnych skandalików z życia gwiazd. Jako przykład tego pragnie Pani wiedzieć, co robi Szaflarska wieczorami i czy kocha i co myśli o Jureczku Duszyńskim. Wymienieni artyści grają co wieczór w teatrze, poza tym wiodą swe prywatne życie, które powinno równie mało obchodzić Czytelników FILMU, jak choćby Pani życie. Nasi artyści teatralni i filmowi nie prowadzą życia na modłę amerykańską".**

DNI ŚWIĘCONEJ WODY

(Los dias del agua)

Scenariusz: **Manuel Octavio Gomez, Barnabé Hernandez i Julio Garcia Espinoza**
Reżyseria: **Manuel Octavio Gomez**
Zdjęcia: **Jorge Herrera**
Muzyka: **Leo Brouwer**
Wykonawcy: Antonia Izquierdo — **Idalia Anreus,** Lino Baez — **Raul Pomares,** Felipe Rodriguez — **Adolfo Llaurado,** Toni Guaracha — **Mario Balmaseda,** dr Navarro — **Omar Valdes.**
Produkcja: ICAIC (Kuba) — 1971.

*

Kolejny film młodego utalentowanego reżysera kubańskiego, Manuela Octavio Gomeza, autora wyświetlanej niedawno na naszych ekranach „Pierwszej szarży na maczety". Bohaterką jest wieśniaczka, która usiłowała w roku 1936 leczyć opętanych, kalekich i ślepych święconą wodą, w przekonaniu, że została obdarzona łaską bożą. Wspaniałe barwne widowisko, korzystające z doświadczeń reportażu, tradycji folkloru kubańskiego, wielkiej radzieckiej epiki rewolucyjnej i symbolizmu Glaubera Rochy. Nagroda Specjalna Jury, nagroda za kreację kobiecą dla Idalii Anreus oraz nagroda FIPRESCI na ubiegłorocznym festiwalu w Moskwie. Film przeznaczony do wyświetlania w kinach studyjnych i dyskusyjnych klubach filmowych.

Uwaga! Film jest wyświetlany bez dodatku krótkometrażowego.

IDZIEMY DO KINA

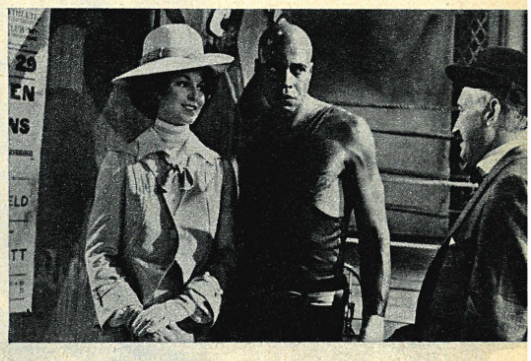
WIELKA NADZIEJA BIAŁYCH

(The Great White Hope)

Scenariusz (według własnej sztuki): **Howard Sackler**
Reżyseria: **Martin Ritt**
Zdjęcia: **Burnett Guffey**
Muzyka: songi murzyńskie w opracowaniu **Lionela Newmana** i wykonaniu **Jesse Fullera**
Wykonawcy: Jack Jefferson — **James Earl Jones,** Eleanor Bachman — **Jane Alexander,** Goldie — **Lou Gilbert,** Tick — **Joel Fluellen,** Pop Weaver — **Chester Morris,** Dixon — **Robert Webber,** Clara — **Marlene Warfield,** kapitan Dan — **R. G. Armstrong,** Cameron — **Hal Holbrook,** matka Tiny — **Beah Richards,** Scipio — **Moses Gunn,** Smitty — **Lloyd Gough,** Fred — **George Ebeling,** Brady — **Larry Pennell,** pastor — **Roy E. Glenn senior,** diakon — **Bill Walker,** Francuz — **Marcel Dalio,** szef — **Rodolfo Acosta,** siostra Pearl — **Virginia Capers,** Rudy — **Rockne Tarkington,** Ragosy — **Oscar Beregi,** Hans — **Karl Otto Alberty,** Kid — **Jim Beattie,** Barker — **Scatman Crothers,** Paco — **Manuel Padilla jr.,** urzędnik angielski — **Basil Dignam.**
Produkcja: Lawrence Turman Films, 20-th Century Fox (USA) — 1970.

Barwny szerokoekranowy antyrasistowski dramat społeczno-obyczajowy. Adaptacja głośnej w USA sztuki teatralnej Howarda Saciera, opowiadającej historię Jacka Johnsona, pierwszego czarnoskórego mistrza świata wszechwag z lat 1908—1915. Metaforyczna opowieść o gwałcie i przemocy.

Dodatek: „Przed zawałem". Scenariusz i realizacja: **Karol Lubelczyk.** Zdjęcia: **Bonawentura Szredel.** Komentarz: doc. dr **Leszek Ceremużyński** i **Karol Lubelczyk.** Konsultacja: doc. dr **Maria Hoffmanowa.** Produkcja: Wytwórnia Filmów Oświatowych — 1972. Film popularnonaukowy o najczęstszych przyczynach powstawania zawału serca.



KSIĘŻNICZKA CZARDASZA

(Csardaskiralynö)

Scenariusz (na podstawie operetki Imre Kalmana z librettem Steina i Jenbacha): Mischa Mleinek i Miklos Szinetar
Reżyseria: **Miklos Szinetar**
Zdjęcia: **Miklos Biro**
Wykonawcy: Sylvia — **Anna Moffo,** Maria-Luisa — **Iren Psota,** Edwin — **Rene Kollo,** Leopold-Maria — **Karl Schönbock,** Stasi — **Dagmar Koller,** Boni — **Sandor Nemeth,** Miska — **Zoltan Latinovits,** Feri — **Laszlo Mensaros,** Rhonsdorf — **Peter Huszti.**
Produkcja: Mafilm — Unitel Film (Węgry — NRF) — 1971.

*

Romans słynnej primadonny i arystokraty w latach monarchii austro-węgierskiej. Barwna adaptacja znanej operetki Kalmana. Rolę tytułową gra popularna włoska aktorka i śpiewaczka — Anna Moffo.

Dodatek: „Kaskaderzy". Scenariusz: **Joanna Prosińska** i **Witold Giersz.** Realizacja: **Witold Giersz:** Muzyka: **Waldemar Kazanecki.** Zdjęcia: **Jan Tkaczyk.** Komentarz: **Ryszard Siapczyński.** Produkcja: Studio Miniatur Filmowych w Warszawie — 1972. Barwna groteska rysunkowa.

Dziewięciu gniewnych ludzi

wybitny — 6 dobry — 4 słaby — 2
b. dobry — 5 dyskusyjny — 3 zły — 1

TYTUŁ FILMU	L. Bukowiecki	B. Drozdowski	I. Eljasiak	S. Grzelecki	S. Janicki	Z. Kałużyński	B. Michałek	Z. Pitera	J. Płażewski
Strategia pająka	5		4	5		4	5	4	6
Metello	4		4	4	5	3	4	4	5
Kot w butach	4			4					
Tylko dla orłów	5			3		3			
Spacer w wiosennym deszczu	5	3		3	2		3	3	5
Przez pustynię	4	4		3		3	3	3	3
Czarownica z bagien	4	3		3	4		3	3	
Człowiek orkiestra	4	3		3	3		3	3	4
Nareszcie poniedziałek	3			3	3			4	3
Niedźwiedź i laleczka	4	3		2		3	3	3	3
Kupujemy wóz strażacki	1	2		3	3		2		
Pokusa	2								1

REDAGUJE KOLEGIUM W SKŁADZIE: Tadeusz Karpowski (z-ca redaktora naczelnego), Bolesław Michałek (redaktor naczelny), Jerzy Peltz (sekretarz redakcji), Zbigniew Pitera, Elżbieta Smoleń-Wasilewska, Ewa Toeplitz (redaktor graficzny). **REDAKCJA:** Warszawa, ul. Puławska 61. Telefony: redaktor naczelny — 44-30-18 lub w. 116. Centrala — 44-40-31 i 44-40-32. Sekretarz redakcji w. 115, dział krajowy — w. 113, dział zagraniczny — w. 115, dział graficzny — w. 112.

ZDJĘCIA KRAJOWE: Centrala Wynajmu Filmów, Centralna Agencja Fotograficzna, Przedsiębiorstwo Realizacji Filmów „Zespoły Filmowe", R. Sumik, archiwum. **ZDJĘCIA ZAGRANICZNE:** Mosfilm (ZSRR), ICAIC (Kuba), Mafilm (Węgry), „Cine-Tele-Revue" (Belgia), „Cinemonde", Unifrance Film (Francja), 20th Century Fox, Metro-Goldwyn-Mayer (USA), Galatea, Lux Vides (Włochy), UPI, archiwum.

FILM
TYGODNIK

WYDAWCA: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe. **ADMINISTRACJA:** ul. Puławska 61, tel. 44-30-19. Cena prenumeraty za granicą: kwartalnie — 54,60; półrocznie — 109,20; rocznie — 218,40. Przedpłaty na prenumeratę ze zleceniem wysyłki za granicę przyjmuje na okresy kwartalne, półroczne i roczne Przedsiębiorstwo Kolportażu Wydawnictw Zagranicznych „Ruch" w Warszawie, ul. Wronia 23, za pośrednictwem PKO Warszawa, konto nr 1-6-100024. **Druk:** Dom Słowa Polskiego, Warszawa, ul. Miedziana 11.

Numer oddano do druku 29.VII.1972 r. Zam. 6554 A-14

INDEKS 35904

„Andriej Rublow".

„Komitet 19"

„Jakow Bogomołow"

MOSFILM

PRZEDSTAWIA

Jakie filmy zaprezentowała w tym sezonie największa radziecka wytwórnia Mosfilm? Które z nich ukażą się wkrótce na naszych ekranach? Dowiemy się o tym z korespondencji w jednym z najbliższych numerów. Oto kilka zdjęć z nowych filmów.

„Siódme niebo" — Ałła Larionowa